MONUMENTA MUSICAE BYZANTINAE

Série principale. Grand in 4⁰.

Vol. 1. STICHERARIUM

Edd. CARSTEN HÖEG, H. J. W. TILLYARD, EGON WELLESZ
Copenhague 1935

(pp. 1-66: Préface, Introduction, Tableau Analytique, Index Sticherorum. 650 planches en phototypie: reproduction intégrale du *Codex Vindobonensis Theol. Gr.* 181).

Prix: br. cour. dan. 115.–
Relié demi chevreau cour. dan. 135.–

Vol. 2. *(en préparation)* HIRMOLOGIUM ATHOUM

(Reproduction intégrale du Codex Monasterii Iberorum 4590)

Série Subsidia. Grand in 8⁰.

MONUMENTA MUSICAE BYZANTINAE. SUBSIDIA

Vol. I, Fasc. 1. H. J. W. TILLYARD: HANDBOOK OF THE MIDDLE BYZANTINE MUSICAL NOTATION.
Copenhague 1935

(50 pages; de nombreux exemples de musique byzantine en notation byzantine et en transcription occidentale).

Prix: br. cour. dan. 6.–

Vol. 1. Fasc. 2. CARSTEN HÖEG:
LA NOTATION EKPHONÉTIQUE
Copenhague 1935

(162 pages; 2 planches en phototypie).

Prix: br. cour. dan. 12.–

Série Transcripta. Grand in 8⁰.

MONUMENTA MUSICAE BYZANTINAE. TRANSCRIPTA

Vol. 1. DIE HYMNEN DES STICHERARIUM FÜR SEPTEMBER, übertragen von EGON WELLESZ.
Copenhague 1936

Prix: br. cour. dan. 14.–

Vol. 2. THE HYMNS OF THE STICHERARIUM FOR NOVEMBER, transcribed by H. J. W. TILLYARD *(sous presse)*.

Par souscription: 10%.

*

LEVIN & MUNKSGAARD
EJNAR MUNKSGAARD, ÉDITEUR
Copenhague, Danemark.

UNION ACADÉMIQUE INTERNATIONALE
MONUMENTA MUSICAE BYZANTINAE
TRANSCRIPTA
EDIDERUNT
CARSTEN HÖEG · H. J. W. TILLYARD · EGON WELLESZ
Vol. I

DIE HYMNEN DES STICHERARIUM FÜR SEPTEMBER

ÜBERTRAGEN VON

EGON WELLESZ

COPENHAGUE

LEVIN & MUNKSGAARD
EJNAR MUNKSGAARD
1936

UNION ACADÉMIQUE INTERNATIONALE

MONUMENTA MUSICAE BYZANTINAE TRANSCRIPTA

EDIDERUNT

CARSTEN HÖEG · H. J. W. TILLYARD
EGON WELLESZ

Volumen I

COPENHAGUE

LEVIN & MUNKSGAARD
EJNAR MUNKSGAARD
1936

DIE HYMNEN DES STICHERARIUM FÜR SEPTEMBER

ÜBERTRAGEN VON

EGON WELLESZ
D. MUS. H. C. OXON.
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT WIEN

KOPENHAGEN

LEVIN & MUNKSGAARD
EJNAR MUNKSGAARD
1936

Le présent volume est publié aux frais de la Fondation Rask-Ørsted, de Copenhague.

Printed in Denmark
by
FR. BAGGES KGL. HOFBOGTRYKKERI
COPENHAGEN

VORWORT

Mit der Veröffentlichung des Sticherarium Codex Vindobonensis Theol. Graec. 181 in einer Facsimileausgabe als erster Band der *Monumenta Musicae Byzantinae* war die Verpflichtung gegeben, den Inhalt dieser Hymnensammlung den an den Problemen der byzantinischen Musik interessierten wissenschaftlichen Kreisen zugänglich zu machen. Wie aus dem Vorwort zum ersten Band der *Monumenta* hervorgeht, haben die Herausgeber die Publikation des Sticherarium erst in dem Augenblick unternommen, in dem sie nach reiflicher Überlegung sicher sein konnten, dass eine Bearbeitung des Inhalts dieses Bandes auf gesicherter Grundlage, gestützt auf die Arbeiten unserer Vorgänger, gestützt auf die eigenen, den Zeitraum von mehr als einem Vierteljahrhundert umfassenden Vorarbeiten von Tillyard und von mir selbst, erfolgen könne.

Es sei zur Einführung in die musikpaläographischen Fragen auf die sich mit diesen beschäftigenden Stellen der »Introduction« des ersten Bandes der *Monumenta* verwiesen, besonders aber auf das *Handbook of the Middle Byzantine Musical Notation* von H. J. W. Tillyard (Kopenhagen 1935), welches als erstes Heft der *Subsidia* erschienen ist. Hier findet sich auch im Literaturverzeichnis ein Überblick über die wichtigsten Studien und Vorarbeiten, die es nunmehr ermöglichen, die langjährigen, sehr mühevollen Forschungen praktisch zu verwerten. Ich darf vielleicht auch noch auf die Darstellungen über den Stand der Forschung verweisen, die ich in der Einleitung zum *Trésor de Musique Byzantine* (Éditions de L'Oiseau-Lyre, Paris 1934), ferner in den Untersuchungen *Über Rhythmus und Vortrag der byzantinischen Melodien* (*Byz. Zeitschr.* 33, 1933) und *Studien zur byzantinischen Musik* (*Zeitschr. f. Musikwissenschaft*, 15, 1933) gegeben habe.

Man wird aus allen den genannten Arbeiten ersehen können, dass die Prinzipien, nach denen unsere Übertragungen erfolgen,

seit ungefähr 15 Jahren im wesentlichen unverändert feststehen, dass wir aber trotzdem erst nach wiederholten Konferenzen, die auf die Initiative von Professor Höeg zurückgehen, nach mehrjährigem schriftlichem Meinungsaustausch über jede Detailfrage, den Entschluss gefasst haben, nunmehr Transkriptionen in grösserem Umfange vorzulegen.

Dass es uns ermöglicht worden ist, die Resultate unserer Forschungen vorzulegen, verdanken wir der vorbereitenden Tätigkeit durch Professor Höeg, der mit Unterstützung der Carlsberg-Stiftung im Jahre 1931 eine Reise nach Griechenland und dem nahen Orient antrat und die für unsere Zwecke wichtigsten musikalischen und musiktheoretischen Handschriften photographisch aufnahm, ferner der grosszügigen Initiative der kgl. dänischen Akademie der Wissenschaften und der Unterstützung der Union Académique Internationale, über die im Vorwort zum ersten Band der *Monumenta* berichtet wurde, welche die Durchführung unserer wissenschaftlichen Pläne in vollem Umfang gestattete.

Die Serie der Transcripta wird mit den Übertragungen aus dem Sticherarium, und zwar aus dem ersten Monat des Kirchenjahres, September, eröffnet, und, den allgemeinen Richtlinien der *M. M. B.* zufolge, ist der im Facsimileband dargebotene Codex Dalasseni für die Übertragungen zu Grunde gelegt. Es ist aber vielleicht nicht unnötig anzuführen, dass die Niederschrift von dieser Handschrift zwar äusserlich leicht lesbar aussieht, aber der Transkription infolge ungenauer Zusammenstellung der Gruppen von Neumen mannigfache Schwierigkeiten bietet. Ausserdem sind dem Schreiber oftmals Irrtümer unterlaufen, so dass die richtige Lesart nur durch genauen Vergleich aller erreichbaren Handschriften gewonnen werden konnte. In einzelnen Fällen, z. B. bei der Hymne No. 68, fanden sich in allen Handschriften sinnstörende Fehler, so dass nur eine eingehende Kenntnis der musikalischen Struktur in zweifelhaften Fällen die Lösung herbeizuführen vermochte. Dieses Beobachten des Musikalischen stellte sich, wie im Folgenden noch ausführlicher besprochen werden soll, im Verlaufe der Arbeit als eine unerlässliche Forderung heraus. Denn manchmal ergab die Übertragung scheinbar keinerlei Schwierigkeiten und führte, rein paläographisch genommen, zu einer glatten Lösung; vom musikalischen Standpunkt aus betrachtet, erwies sich die so gewonnene Lösung aber als unbefriedigend. Durch das Heranziehen der anderen Handschriften ergaben sich aber Hinweise, dass die scheinbar glatte Lösung entweder auf eine schlechte Variante der ursprünglichen Melodie zurückzuführen sei, oder auf mehrfache Fehler des Schreibers, die einander aufheben. Es ergab sich daher die Notwendigkeit, offenbare Fehler der Handschrift zu korrigieren, in den anderen Fällen aber darauf hinzuweisen, dass eine Variante der ursprünglichen Melodie vorliegt, die nicht als Verbesserung oder Verschönerung anzusehen ist. Um aber Rechenschaft darüber zu geben, in welcher Weise die einzelnen Handschriften übereinstimmen, bis zu welchem Grade sie voneinander abweichen, sind im Anhang acht Hymnen in mehreren Versionen beigegeben.

Über diese Andeutungen kann heute noch nicht hinausgegangen werden; eine kritische Bearbeitung des Melodienschatzes der byzantinischen Kirche, die es versuchen wollte, die beste Lesart der Melodien wiederherzustellen, wird erst dann möglich sein, wenn die Übertragungen des Sticherarium gesammelt vorliegen und eine ungleich grössere Zahl von Handschriften zum Vergleich herangezogen werden kann. Dies aber ist ein Unternehmen, das ungleich grössere materielle Mittel erfordert, als sie gegenwärtig zur Verfügung stehen, und das auch die Arbeitskraft Einzelner übersteigt. Dagegen gestatten die vorliegenden und in Vorbereitung befindlichen Ausgaben der Melodien schon jetzt den Einblick in den formalen Aufbau der byzantinischen Hymnen. Eine Arbeit, die diesem Studium gewidmet ist, befindet sich in Vorbereitung.

Auch die Vorlage dieses ersten Teiles der Übertragungen mit den Septembermelodien wäre nicht in verhältnismässig kurzer Arbeitszeit möglich gewesen, wenn nicht zwei Schülerinnen am Forschungsinstitut der Monumenta Musicae Byzantinae in Wien, Frl. Dr. M. Stöhr und Frl. A. Papadopoulou, bei der Übertragung voll Eifer mitgeholfen hätten, wofür ihnen hier Dank und Anerkennung ausgesprochen sei. Vor allem aber möchte ich meinen beiden Mitarbeitern an den *M. M. B.*, Prof. Carsten Höeg und Prof. H. J. W. Tillyard, für ihre tätige Mithilfe, für die Möglichkeit der Berücksichtigung aller Wünsche durch einen Gedankenaustausch, der weit über den Rahmen einer üblichen Mitarbeiterschaft hinausging, an dieser Stelle meinen aufrichtigen Dank ausspreehen.

Wien. Egon Wellesz.

INHALT

EINLEITUNG

I.
ALLGEMEINES

1. Das Sticherarium

Die Kirche von Byzanz besitzt in ihrer Blütezeit zwei grosse Sammlungen von Gesangstücken, das Hirmologium und das Sticherarium (1). Während im Hirmologium je neun kurze Strophen zu einer einheitlichen Folge, Akoluthia genannt, zusammengefasst erscheinen, enthält das Sticherarium die ungleich grössere Zahl längerer, selbständiger Einzelstrophen. Der Name Troparion, mit dem man ursprünglich die Gesangstücke benannte, bezeichnete anfänglich die musikalische Weise, und wurde später erst auf den Text übertragen. Die Strophen wurden als Einlagen zwischen die Verse bestimmter Psalmen und anderer biblischer Gesangstücke verwendet und entsprachen daher dem syrischen 'Enjânâ (2). Die Ausbreitung dieser Dichtungsart im östlichen Tagzeitengebet führte dazu, dass die Psalmodie selbst in den Hintergrund gedrängt wurde, und dass man nur mehr einzelne Psalmverse rezitierte, auf die dann der Gesang der poetischen Strophe folgte, für die, wegen des Zusammenhanges mit einem Psalmvers (στίχος), die Bezeichnung Sticheron üblich wurde.

---

(1) Über das Hirmologium findet man genauen Aufschluss bei I. H. Neale, *History of the Holy Eastern Church, General Introduction*, 1850; bei W. Christ, *Über die Bedeutung von Hirmos, Troparion und Kanon in der griech. Poesie des Mittelalters, erläutert an einer Schrift des Zonaras* (*Sitzungsber. d. bayr. Akad., philos.-philol. Kl.*), 1870; bei W. Christ und M. Paranikas, *Anthologia Graeca*, 1871; bei W. Clugnet, *Dictionnaire Grec-Français des noms liturgiques*, Paris 1895. Auffallenderweise steht in allen diesen Abhandlungen nichts über das Sticherarium. Der Grund dafür ist in dem Umständ zu suchen, dass Leo Allatius in seiner Abhandlung *De Libris Ecclesiasticis Graecorum* (1644) zwar ausführlich über das Hirmologium schreibt, nicht aber über das Sticherarium, und dass alle folgenden Ausführungen über das Hirmologion wie über die anderen liturgischen Bücher auf diese eine Quelle zurückgehen.

(2) A. Baumstark, *Vom geschichtlichen Werden der Liturgie, Ecclesia Orans*, X, 1923, S. 108.

Der Inhalt der Stichera steht mit dem ihnen vorangehenden Psalmvers in Zusammenhang; ihre metrische Gesetzmässigkeit beruht auf den Prinzipien der Silbenzählung und der Beachtung des Worttones (1). Wenn diese Stichera eine eigene metrische Struktur haben, so nennt man sie Stichera Idiomela oder Stichera Automela, abgekürzt: Idiomela oder Automela. Richten sie sich im Metrum und in der Melodie nach einer Modellstrophe, dann werden sie Prosomoia genannt (2).

Die Stichera sind von wechselnder Länge, doch nie allzu umfangreich. Die meisten von denen, die uns im September begegnen, bestehen aus einer Anrufung des Heiligen, dessen Andenken im Fest gefeiert wird, welcher sich ein zweiter Gedanke anschliesst, in dem die Glaubenstat oder das Wesen des Heiligen gerühmt wird; den Abschluss bildet die Bitte um Vermittlung bei Christus, damit die Seelen der Betenden gerettet werden, oder die Lobpreisung des Herren. Die Anordnung der Stichera ist in den zahlreichen Handschriften des 13. und 14. Jahrhunderts ziemlich übereinstimmend; nur wenige Hymnen sind in einzelnen Handschriften unwesentlich umgestellt. Doch ist die Anordnung in diesen mittelalterlichen Handschriften sehr verschieden von der in den heute gebräuchlichen gedruckten Doxastarien, welche Melodie und Text enthalten, und von der in den Menäen, in welchen sich nur die Texte finden.

Die Melodien der verschiedenen Handschriften des 13. und 14. Jahrhunderts weisen, wie man heute mit Sicherheit feststellen kann (3), eine einheitliche Fassung auf, die von der Herkunft der Handschrift unabhängig ist. Wenn auch in den einzelnen Handschriften starke melodische Abweichungen vorkommen, — man vergleiche dazu die im Anhang veröffentlichten 8 Hymnen in ihren verschiedenen Versionen — so bleiben es doch immer Varianten *einer* ursprünglichen Modellmelodie, die man durch alle Veränderungen hindurch zu erkennen vermag. An vielen Stellen des Codex Dalasseni sind über den Textworten zwei Fassungen der Melodie vermerkt, zwischen denen der Sänger wählen kann.

(1) Baumstark ebd. S. 107. Über die rhythmische Struktur der byzantinischen Hymnen vergleiche man die von mir gegebene Zusammenstellung *Die Erforschung d. byz. Hymnengesanges*, in *Zeitschr. f. d. oesterr. Gymnasien*, Wien 1917, S. 6 ff., und in *Aufgaben und Probleme auf dem Gebiete d. byz. u. oriental. Kirchenmusik*, Münster i. W. 1923, S. 48 ff.

(2) Ausführliches darüber in *M. M. B.* I, p. 13, und in *Trésor de Mus. Byz.*, Notes explicatives, S. 12.

(3) Man vergleiche dazu meine Ausführungen in der Studie *Über Rhythmus und Vortrag d. byz. Melodien*, in *Byz. Zeitschr.*, 33, 1933, S. 62 f.

Von den 1404 Stichera des Codex Dalasseni entfallen 111 auf den September. Diese verteilen sich, wie man aus den Überschriften der Übertragungen leicht ersehen kann, auf 18 Feste, von denen sechs am stärksten mit Gesangstücken ausgezeichnet sind, und zwar: die Feste des Jahresbeginnes (1. September), Mariä Geburt (8. Sept.), SS. Joachim und Anna (9. Sept.), S. Euphemia (16. Sept.), S. Thekla (24. Sept.) und das Fest des Evangelisten Johannes (26. Sept.).

2. Die byzantinische Notation

Im *Handbook of the Middle Byzantine Notation* (1) hat H. J. W. Tillyard die allgemeinen Grundlagen entwickelt, nach denen die byzantinische Notenschrift der Handschriften des 12. bis 14. Jahrhunderts in unsere moderne Notation übertragen werden kann. Er stützt sich dabei auf Untersuchungen, die er und ich seit einer langen Reihe von Jahren unternommen haben, und die unsere völlige Übereinstimmung in allen wesentlichen Punkten ergaben. Die Ergebnisse dieser Untersuchungen sind in einem Regulativ festgehalten, das Höeg, Tillyard und ich bei einer gemeinsamen Konferenz in Kopenhagen im Juli 1931 ausgearbeitet haben, als der Plan zur Herausgabe der Monumenta Musicae Byzantinae, der Veröffentlichung von Facsimile-Ausgaben der wichtigsten Sammlungen der Melodien und der Übertragung in unsere Notation, besprochen wurde.

Um aber denjenigen Lesern und Studierenden, die sich mit den Fragen der byzantinischen musikalischen Paläographie näher beschäftigen wollen oder selbständige Übertragungen vorzunehmen beabsichtigen, die Prinzipien unserer Art der Transkription näherzubringen, sei hier noch auf einige grundsätzliche Richtlinien zurückgegriffen, worauf an Hand von Vergleichen zwischen der mittelalterlichen Niederschrift und der Umsetzung in die moderne Notenschrift eine Reihe von Fragen und Problemen besprochen werden soll, die sich in der Praxis fortlaufend ergeben, aber am besten am einzelnen Beispiel erörtert werden.

(1) *M. M. B.*, *Subsidia*, Vol. I., Fasc. 1 (1935).

Die byzantinische Notation ist eine Intervallschrift. In ihrem frühen Stadium ist die Grösse der Intervalle nicht bestimmt, d. h. das gleiche Zeichen kann für die Spannung eines Terz- oder Quartschrittes stehen. Die Notation der mittleren Epoche, welche im Codex Dalasseni in Verwendung steht, ist eine Zeichensetzung mit fixen Intervallen. Diese mittlere byzantinische Notation wird auch vielfach als runde Notation bezeichnet, weil sich in den meisten Handschriften die Neumen in einer abgerundeten Form finden, die von da an, auch in den späten Handschriften, die übliche ist. Da aber das erste Stadium dieser mittleren Notation noch eckige Zeichen aufweist, schien mir die Bezeichnung »runde Notation« nicht geeignet zu sein, abgesehen davon, dass die Einteilung in frühe (10.—12. Jhdt.), mittlere (12.—15. Jhdt.) und späte (15.—19. Jhdt.) Notenschrift eine rein zeitliche Abgrenzung bedeutet und daher die neutralste ist (1).

Nicht alle in den Handschriften der mittleren Notation vorkommenden Intervalle haben aber ein gesondertes Zeichen; es herrscht eine gewisse Ökonomie, um das Gedächtnis des Sängers nicht durch eine allzu grosse Fülle von Zeichen zu belasten.

Intervallzeichen

Einfache Zeichen sind für folgende Intervallschritte in Verwendung: für die Tonwiederholung, die auf- und absteigende Sekunde, die auf- und absteigende Terz und für die auf- und absteigende Quint.

Durch Kombination zweier Zeichen entstehen Quart-, Sext-, Sept- und Oktavschritte. Die Zeichen selbst werden nach der Lehre der Papadiken (2) und anderer theoretischer Schriften in zwei Gruppen eingeteilt: in die Körper (σώματα) und in die Geister (Hauche) (πνεύματα).

Die Somata, die Körper, stehen für Sekundschritte, für die kleinste Bewegung nach auf- und abwärts. Die Pneumata, die

(1) Man vergleiche dazu meine Ausführungen in *Die Entwicklungsphasen d. byz. Notation*, in *Festschrift für A. Koczirz*, Wien 1930, S. 41 ff., und *Die Epochen d. byz. Notenschrift*, in *Oriens Christianus*, *Festschrift für A. Baumstark*, 1933, S. 277 ff.

(2) Man vergl. dazu: V. Gardthausen, *Beiträge zur griechischen Paläographie* VI, *Zur Notenschrift d. griech. Kirche* (*Sitzungsber. d. sächs. Ges. d. Wiss.* 1880). — O. Fleischer, *Die spätgriechische Tonschrift*, = *Neumen-Studien* III, Berlin 1904. — E. Wellesz, *Die Entzifferung d. byzantinischen Notenschrift*, in *Oriens Christianus*, N. S. 7, 1918. — H. J. W. Tillyard, *Byzantine Music and Hymnography*, London 1923.

Körperlosen, die Geister, überfliegen die Töne; sie haften nicht, wie die Somata, die sich nur stufenweise fortbewegen können, am Boden; sie schweben zur Terz und zur Quint. Aus der Kombination der Somata und Pneumata lassen sich alle in den Melodien der byzantinischen kirchlichen Gesänge vorkommenden Intervalle gewinnen: Sekund, Terz, Quart (2+1), Quint, Sext (4+1), Sept (4+2) Oktav (4+2+1).

Um diese Schritte auszuführen, kommen in den byzantinischen musiktheoretischen Schriften folgende Zeichen vor:

I.	Zeichen der Tonwiederholung	Ison		
II.	Aufsteigende Sekunde	Oligon	Oxeia	Petaste
		Dyo Kentemata		Pelaston
		Kuphisma		
	Fallende Sekunde	Apostrophos	Dyo Apostrophoi	
III.	Steigende Terz und Quint	Kentema	Hypsele	
	Fallende Terz und Quint	Elaphron	Chamele	
IV.	Folge zweier Sekunden	Hyporrhoe		
	Folge zweier Sekunden mit Verdoppelung des Wertes des vorangehenden Tones	Kratemohyporrhoon		

Aus dieser Tabelle ergibt sich die auffallende Tatsache, dass für den aufsteigenden Sekundschritt sechs verschiedene Zeichen vorkommen, während für die anderen Schritte nur ein einziges Zeichen vorhanden ist, mit Ausnahme der Dyo Apostrophoi und des Kratemohyporrhoon, die beide die Verdoppelung des Wertes einerseits des Apostrophos, andererseits der Hyporrhoe angeben. Ferner geben die in den Papadiken angeführten Beispiele, vor allem aber die Handschriften selbst zu erkennen, dass die verschiedenen Zeichen der aufsteigenden Sekunde mit den Pneumata in einer ganz bestimmten Weise verbunden werden, welche von den Theoretikern umständlich erläutert wird. So heisst es in der Papadike betreffs des

Ison –, des Zeichens der Tonwiederholung, das den Tonschritt o bedeutet: »Man nennt es aber tonlos (ἄφωνον), nicht weil es keinen *Ton* (φωνήν) hätte, sondern weil es keine Ton*zahl* hat. Es wird zwar gesungen, aber nicht gezählt (φωνεῖται μέν, οὐ μετρεῖται δέ) (1).«

Was die Bezeichnung ἄφωνον zu bedeuten hatte, wurde von Forschern, welche sich mit der byzantinischen Notenschrift beschäftigten, die längste Zeit hindurch nicht erfasst. Riemann vor allem interpretierte in den *Studien zur byzantinischen Musik*, II S. 7, die Erklärung οὐ μετρεῖται δέ in falscher Weise, und meinte, das Ison käme nur für die Metrophonie, »das Herauf- und Herunterrechnen in der Skala«, nicht in Frage, es werde als *vorschlagender* Ton, als Verzierung der Melodie zwar gesungen aber nicht gezählt. In gleicher Weise verfuhr er bei einer Reihe anderer Zeichen, von denen weiter unten gesprochen werden wird. Indem nämlich Riemann, der in dieser Beziehung etwas wortkargen Papadike folgend, vom Ison ausging, kam er zu seiner Interpretation der Zusatzzeichen als Ziernoten. Er sah mit Recht einen Mangel der Fleischerschen Übertragungen in der Vernachlässigung aller Zeichen, welche nicht gerade den Intervallschritt ausmachten, kam aber zu dem nicht in den theoretischen Schriften begründbaren Schluss, in den aphonen Zeichen Töne anzunehmen, welche der Melodie als schmückendes Beiwerk angehören. Da Riemann ausserdem bei den byzantinischen Melodien, ebenso wie bei den gregorianischen, seine eigene rhythmische Theorie anwandte, die hier wie dort als völlig willkürlich abgelehnt werden musste, bedeuten die Ergebnisse seiner Forschungen einen schweren Rückschlag gegenüber Fleischer, der wenigstens das Skelett der Melodien im Grossen und Ganzen klarzulegen verstand. Es kann hier auf diese Theorien von Riemann nicht näher eingegangen werden; ich muss auf deren Widerlegung in meinen ausführlichen Studien *Zur Entzifferung d. byz. Notenschrift*, in *Oriens Christianus*, N. S. 7, S. 97—118, *Die Rhythmik d. byz. Neumen*, in *Zeitschr. f. Musikwissenschaft* 2, 1920, S. 617—638 (2) und 3, 1921, 321—336; ferner *Über Rhythmus und Vortrag d. byz. Melodien* in *Byz. Zeitschr.* 33, 1933, S. 33—36, sowie *Studien zur byz. Musik*, in *Zeitschr. f. Musikwissenschaft* 15, 1933, S. 213—228 verweisen, und bringe hier nur in Kürze die Ergebnisse.

(1) Zitiert nach O. Fleischer, *Die spätgriechische Tonschrift* S. 18.

(2) In dieser Studie habe ich auch den für die mittlere byzantinische Notation in Betracht kommenden Abschnitt der Papadike nach dem von I. Thibaut im Anhang der *Monuments de la notation ekphonétique et hagiopolite de l'Église grecque* photographisch reproduzierten Cod. gr. Petropolit. 711 abgedruckt, und zum Vergleich fünf andere Handschriften herangezogen, deren Varianten im kritischen Apparat verarbeitet sind. Eine Neuausgabe der Papadike erscheint uns als eine der wichtigsten Aufgaben der *M. M. B.*, da in einzelnen Handschriften sinnverwirrende Fehler stehen; ebenso sollen die anderen theoretischen Schriften, die wertvolle Ergänzungen zur Papadike liefern, vorgelegt werden.

Wenn man die Achtelnote ♪ (wie es auch die Schule von Solesmes für ihre Transkriptionen der gregorianischen Melodien durchführt) als Zeiteinheit annimmt, von der alle Verlängerungen und Verkürzungen der Dauer ihren Ausgang nehmen, so entsprechen diesem Normalwert das Ison, das Oligon und der Apostrophos, wie dies auch der Anfang der Papadike bestätigt: διὰ μὲν οὖν πάσης τῆς ἰσότητος ψάλλεται τὸ ἴσον, διὰ δὲ πάσης τῆς ἀναβάσεως τὸ ὀλίγον, καὶ διὰ δὲ πάσης τῆς καταβάσεως ὁ ἀπόστροφος.

Die Pneumata bedürfen, um ihre Funktion als Terz- und Quintsprung ausüben zu können, der Zusammensetzung mit einem Soma, für die Normalbewegung eines Oligon oder Apostrophos. Dies geht aus einer Stelle des Anonymus A im Ms. 811 der Patriarchatsbibliothek von Konstantinopel, veröffentlicht durch Thibaut in der *Revue de l'Orient Chrétien*, 6, p. 596 ff., hervor, wo es heisst: τὰ γὰρ πνεύματα ἄνευ τόνων οὐ συνίστανται· καὶ οἱ τόνοι ἄνευ πνευμάτων οὐ κινοῦνται.

Nun ist das Auffallende in der Tabelle, dass für den aufsteigenden Sekundschritt sechs verschiedene Zeichen vorkommen, und hier ist der Schlüssel für die sonst sinnlosen Anweisungen der Papadike zu suchen; allerdings findet man die Erklärung nicht in der sehr wortkargen Papadike, sondern in den theoretischen Traktaten. Und der Umstand, dass die Forscher, vor allem Riemann, sich nur an die Papadike hielten und die theoretischen Schriften nicht heranzogen, ist Ursache dafür, dass ihre Erklärungsversuche scheitern mussten.

Jedes der sechs Zeichen für die aufsteigende Sekunde steht nämlich für eine bestimmte Art, wie dieses Intervall zu singen ist, für eine bestimmte und in den Theoretikern genau enthaltene Art des Vortrages, deren Festlegung mit unseren Mitteln der modernen Notation ebenso vorgenommen werden kann, wie in den Werken unserer Musikpraxis. Die Chorleiter hatten für die Regelung des Vortrages der Melodien das Mittel der Cheironomie, der Zeichengebung durch die Hand; jeder der beiden Chöre sah auf seinen Leiter, den Dome-

stikos. So schreibt der Hieromonachos Gabriel im Ms. 811: πρὸς γὰρ τὴν τοῦ δομεστίκου χεῖρα ἅπαντες ἀναβλέποντες συμφωνοῦμεν, καὶ διὰ ταῦτα χρησιμωτάτη ἐστὶν ἡμῖν ἡ χειρονομία.

Die Anweisungen über die Cheironomie, die von den byzantinischen Theoretikern auf die Heiligen Kosmas und Johannes Damaskenos zurückgeführt wird, geben wichtige Ergänzungen zu den Ausführungen über den rhythmischen und dynamischen Wert der einzelnen Zeichen, der selbst, in einer zweiten Bedeutung des Wortes, als Cheironomie bezeichnet wird; denn im gleichen Traktat heisst es, dass der Platz der Tonzeichen und der aphonen Zeichen in der Musikschrift ebenso geregelt ist, wie der der Worte in der Grammatik und in der Literatur: διὰ γοῦν τῶν ῥηθέντων φωνικῶν καὶ ἀφώνων σημαδίων ποιεῖ ἡ ψαλτικὴ τὰς θέσεις ὥσαν αἱ λέξεις ἐν τῇ γραμματικῇ, ταύτας δὲ διακρίνει καὶ θεωρεῖ ἡ χειρονομία.

Aus der Zusammenstellung der Bemerkungen der Theoretiker über den Vortrag der Tonzeichen und der über die Art, wie sie durch die Gestik des Chorleiters versinnbildlicht werden, kommt man zu folgenden Ergebnissen:

1) Das Ison, das Zeichen der Tonwiederholung, gilt in der Papadike als das wichtigste Zeichen (ἀρχή, μέση, τέλος καὶ σύστημα πάντων), weil es sowohl als Anfangs- und Schlusston, wie auch im Verlaufe der Melodie als Bezeichnung des Repercussionstones eine bedeutsame Funktion hat. So heisst es im Ms. 811, p. 88: Ἅμα γὰρ τῷ ἀνοῖξαι στόμα πρὸς τὸ ψάλλειν μέλος, ἢ στιχηρὸν, ἢ εἱρμὸν, ἐκεῖνό ἐστιν ἴσον, ἤγουν ἀρχή ἐστι πάντων τῶν ἠχημάτων· ὁμοίως δέ ἐστι καὶ εἰς τὸ τέλος, ὅτι πάντα τὰ στιχηρὰ μετὰ ἴσου τελειοῦνται.

Es gilt gleichzeitig als König, weil es die tönenden Zeichen tonlos macht und als niederstes, weil es keinen Intervallwert besitzt. Über seine Cheironomie heisst es in dem Traktat aus dem Katharinenkloster auf dem Sinai, den V. Beneševič veröffentlicht hat (1), sie sei: εἰς τύπον τῆς ἁγίας τριάδος. καθώς ἐστιν ἡ ἁγία τριάς, τὰ τρία ἕν· καὶ οὔτε ὁ πατὴρ μείζων κατὰ τὴν τῆς θεότητος οὐσίαν, οὔτε ὁ υἱός, οὔτε τὸ ἅγιον πνεῦμα· οὕτως φωνεῖται καὶ τὸ ἴσον συγκειμένων καὶ τῶν δακτύλων.

2) Das *Oligon* — bedeutet einen normalen, vollen Ton ohne besonderen Ausdruck. Über seine Cheironomie heisst es in dem Traktat aus dem Katharinenkloster: Εἰς τύπον χειρονομεῖται τῆς χειρὸς τοῦ κυρίου εἰπόντος τοῖς μαθηταῖς· βάλλετε εἰς τά δεξιὰ μέρη τοῦ πλοίου τὸ δίκτυον καὶ εὑρήσετε.

(1) V. Beneševič, *Catalogus Cod. Mss. Graec. qui in Monast. S. Catharinae in Monte Sina asservantur*, T. 1, S. 159 ff.

3) Die *Oxeia* steht für einen energischeren Ausdruck (θρασύτερόν ἐστι σημάδιον, Ms. 811, p. 83); der Ton schwillt an und lässt nach, ohne dass dadurch eine Dehnung entsteht. Über die Cheironomie heisst es im Traktat des Katharinen-Klosters, sie sei: εἰς τύπον τῶν ὀξέων δοράτων, ἢ ὡς τοὺς ὀξεῖς ἥλους μιμεῖσθαι. Wir geben deshalb der Achtelnote den Ausdruck einer schärferen Akzentuation und deuten gleichzeitig an, dass die Stimme etwas nachgibt.

4) Die *Petaste* stellt eine schnell und schwungvoll ausgeführte Sekunde dar: πέταται ἡ φωνὴ (Ms. 811, p. 72). Sie bedeutet eine Steigerung an Intensität gegenüber der Oxeia. So können wohl zwei Oxeiai einander folgen, nicht aber zwei Petastai in gleicher Richtung, weil dies einen zu grossen Kraftaufwand erfordern würde. Ihr cheironomisches Zeichen entspricht dem graphischen; es ist eine Geste der Hand, die eine Kurve beschreibt. Bei Beneševič heisst es, die Cheironomie sei: εἰς τύπον τῆς χειρὸς τοῦ κυρίου εἰπόντος πρὸς τὸν παράλυτον· ἆρόν σου τὸν κράβαττον καὶ περιπάτει, wobei man sich die gleiche Bewegung vorstellen kann. Wir geben das Zeichen mit wieder.

5) Eine weitere Steigerung der Intensität stellen die *Dyo Kentemata* dar. Sie sind nach Anonymus E in Ms. 811 ein Zwitterzeichen, weil sie ihren Wert niemals dem eines anderen Zeichens unterwerfen, andererseits die Kraft der Zeichen, mit denen sie eine Verbindung eingehen können, unbehindert lassen. Anon. E vergleicht sie einer Doppelflöte, die bei den orientalischen Patres sehr beliebt war. Diese beiden Kentemata geben gleich der Flöte einen einzigen Klang »kürzer als den des Oligon, aber gleichzeitig stärker als den der Oxeia und Petaste«. Die Dyo Kentemata stehen meist dort, wo ein kleiner Sekundschritt (e—f) auszuführen ist, wobei die vorangehende Note an die das Zeichen tragende gebunden erscheint. Wir geben sie mit wieder. Betreffs der Cheironomie findet sich im Traktat des Sinaiklosters kein Vermerk.

6) Das Kuphisma ist ein seltener vorkommendes Zeichen, dessen Bedeutung bei den Theoretikern umstritten war, da man es vielfach für einen Halbton im Intervallsinn ansah. Es bedeutet eine Erhebung der Stimme um einen Ton, aber »ängstlich und mit sehr gehaltener und schwacher Stimme«. Seiner Schwäche wegen kann es sich auch nicht gut mit anderen Tönen verbinden. Nach diesen Angaben lässt sich das Kuphisma am ehesten mit den liqueszierenden Neumen des gregorianischen Gesänge vergleichen, und würde am richtigsten wie diese durch eine kleinere Note wiedergegeben werden. Um aber das Notenbild nicht mit ungewohnten Formen zu erschweren, geben wir es mit ♪ wieder, wodurch der schwache Charakter des Tones angedeutet wird. Sein cheironomisches Zeichen ist εἰς τύπον τῆς νεφέλης τῆς ἐπισκιασάσης τὸν κύριον εἰς τὴν μεταμόρφωσιν.

7) Das *Pelaston* ist noch seltener zu finden; es ist ähnlich der Petaste und bedeutet anscheinend eine in späterer Zeit hinzugekommene Verschärfung der Petaste. Τὸ δὲ πελαστὸν πεταστὸν ἦν κρεῖττον λέγεσθαι, εἰς ὅσα γάρ ἐστι χρήσιμος ἡ πεταστή, εἰς τοσαῦτα τὸ πελαστόν. (Ms. 811, p. 172).

Man sieht, dass die Ausführung einer steigenden Sekunde in sechsfacher Art erfolgen kann. Sollte die gleiche Vielfältigkeit für jedes andere Intervall erreicht werden, so wäre eine unüberschaubar und unmerkbar grosse Zahl von Zeichen erforderlich gewesen. Die byzantinischen Theoretiker wussten sich nun so zu helfen, dass sie für jeden anderen Schritt als den der steigenden Sekunde nur *ein* Zeichen oder eine Addition von Zeichen (2+1, 4+1) erfanden und die Zeichen der aufsteigenden Sekunde ihres *Intervall*wertes entkleidet, nur als *Nuancen*zeichen gebrauchten.

Ferner findet sich in der Papadike noch eine wichtige Angabe für Zeichenkombinationen, bei denen das Ison oder ein absteigendes Zeichen (Apostrophos, Elaphron und Chamele) *über* einer der sechs angeführten Arten der Sekunde stehen. In diesem Falle machen das Ison und die absteigenden Zeichen die aufsteigenden Somata aphona und entnehmen diesen den ihnen eignenden, besonderen Ausdruck. Πρόσχες οὖν, ὅτι πᾶσαι αἱ ἀνιοῦσαι φωναὶ ὑποτάσσονται ὑπὸ τῶν κατιουσῶν καὶ κυριάζονται ὑπὸ τοῦ ἴσου. Dies ergibt die für die Übertragung der Melodien entscheidend wichtigen Regeln:

I. *In der Zusammensetzung mit einem nachgesetzten Pneuma, welches die Intervallbedeutung des Soma aufhebt, gibt das Soma die Art und Weise an, wie das mit ihm verbundene Pneuma vorgetragen werden soll;*

II. *Ison und die absteigenden Intervallzeichen erhalten die sechsfach mögliche Nuanzierung des Ausdrucks derart, dass sie über eines der sechs aufsteigenden Sekundzeichen gesetzt werden, dieses aphonon machen und ihm den Ausdruck entnehmen.*

Dadurch also

1) dass die nachgesetzten Pneumata der auf- und absteigenden Bewegung die Fähigkeit haben, die mit ihnen kombinierten, vorgesetzten Somata gleicher Bewegung aphona zu machen,
2) dass die Zeichen der fallenden Bewegung die gleiche Macht über die Somata der steigenden Bewegung haben,
3) dass endlich das Ison jedes mit ihm kombinierte Zeichen aphonon macht

setzt die byzantinische Musiktheorie den komplizierten Apparat ihrer Zeichen in die Lage, den wichtigsten dynamisch-rhythmischen Ausdruck aus sich heraus zu formen.

Sie beraubt in diesen Kombinationen Intervallzeichen mit besonderem Ausdruck des Intervallwertes und überträgt ihren *Ausdruck*, ihre Cheironomie auf das beherrschende, ausdruckslose Zeichen.

ZUSATZZEICHEN.

Neben den Intervallzeichen verfügt die byzantinische Notation noch über eine grössere Zahl von Zusatzzeichen, welche der Cheironomie dienen und keinen Tonwert besitzen; sie werden die grossen Zeichen (μεγάλα σημάδια) genannt oder die grossen Substanzen (μεγάλαι ὑποστάσεις).

Ein Teil dieser Zeichen findet in der Notation der mittleren Periode Eingang, es sind dies rhythmische Zeichen und Zeichen für den Ausdruck; ein anderer Teil kommt in der späten byzantinischen Notation hinzu und wird mit roter Tinte über der eigentlichen Notation vermerkt. Diese letzteren sind in ihrer Bedeutung noch nicht völlig geklärt, haben aber anscheinend keinen anderen Zweck als in unserer Notation die Zusätze, durch die wir die Vorschriften zu verdeutlichen und zu ergänzen suchen, so, wenn etwa neben der Gabel < noch die Bemerkung »crescendo« steht.

Die hauptsächlichen, für die Übertragungen der Melodien des

Sticherarium in Betracht kommenden Zeichen sind nach der von Tillyard im *Handbook* gegebenen Liste (S. 25 f.) in unserer Umschreibung:

I. *Rhythmische Zeichen:*

Diple (διπλῆ)

Kratema (κράτημα)

Klasma mikron oder Tsakisma (κλάσμα μικρόν, τζάκισμα)

Apoderma (ἀπόδερμα)

Gorgon (γοργόν) accelerando (accel.)

Argon (ἀργόν) ritardando (rit.)

II. *Ausdruckszeichen:*

Psephiston sfz.

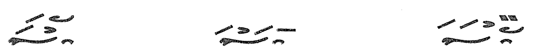
Piasma (πίασμα) (Hier mit: dim. transkribiert)

Bareia (βαρεία)

Xeron klasma (ξηρὸν κλάσμα) Leichtes staccato

III. *Gruppenzeichen:*

Von diesen Zeichen, die in den reicher melismatischen Gesängen der späten byzantinischen Notation einen bedeutenderen Platz einnehmen als in denen der mittleren Notation, führt Tillyard nur die wichtigsten an und fügt dann noch (S. 27 f.) einige hinzu, die wohl der späten Notation angehören, aber auch in den Handschriften der mittleren Periode, von zweiter Hand hinzugesetzt, zu finden sind. Auch betreffs dieser Zeichen bilden die verschiedenen, meist in Form von Frage und Antwort abgefassten theoretischen Traktate eine wertvolle Ergänzung der wortkargen Papadike. Hier sei nur noch auf das Kylisma (κύλισμα) mit einigen Worten hingewiesen, das sich, wie Tillyard (*Handbook* S. 26) anführt, am häufigsten bei den nachstehenden Zeichenkombinationen findet:



Eine genaue Untersuchung und in Tabellen geordnete Zusammenstellung (1) aller in den September-Idiomela vorkommenden Notierungen dieser Kombination in sieben Handschriften zeigt

1) dass die ursprüngliche Formel



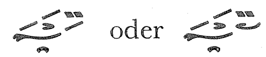
ist, die später zwei Modifikationen erfahren hat:



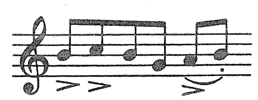
2) dass die Aufzeichnung nur eine ungenaue Schreibweise für ist; denn in den guten Handschriften findet sich immer letztere Gruppierung.

3) Wenn auch in vielen Fällen die Formel als aufgezeichnet ist, so ist doch (a) h c h g a (und nicht h c h c a) zu lesen, weil ebenfalls die guten Handschriften, wie dies auch Tillyard richtig feststellt, das letzte Oligon, respektive die Oxeia oder Petaste, ausserhalb des Kylisma setzen.

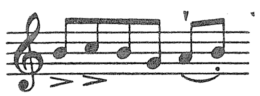
Ferner ergibt die ebenfalls oftmals vorkommende Formel



mit den Dyo Kentemata, die immer den Abschluss bilden, dass die Kombination als (a) h c h g a h aufzufassen ist, und folgendermassen in unsere Notenschrift übertragen werden muss:



und



Auch hier zeigt sich eine wichtige Erscheinung, dass die späteren Handschriften gegenüber den früheren die Tendenz zeigen, die Nuancen zu verschärfen, dass aus ursprünglichem Oligon häufig mit der Zeit eine Oxeia und dann eine Petaste wird; darüber hinaus aber auch aus einer abschliessenden Oxeia oder Petaste die Gruppe Oxeia—Dyo Kentemata, Petaste—Dyo Kentemata.

Gliederung der Melodie.

Die Gliederung der Melodie in Perioden, in Halb- und Ganzschlüsse, ist in der Notationszeile der Handschriften nicht ange-

(1) Diese Arbeit wurde von Frl. Dr. M. Stöhr durchgeführt.

geben, sondern ergibt sich aus der Verbindung vom Wort und Ton. Der untergelegte Text wird durch den hochgestellten Punkt (˙) gegliedert; ausserdem steht am Schluss der Strophe der Doppelpunkt mit nachfolgendem Querstrich (: —).

3. Die Echoi.

Man findet im Sticherarium vor jeder Hymne die Angabe des Echos (ἦχος), der noch einige Notenzeichen hinzugefügt sind, welche den Initialton angeben. Tillyard hat dieses ungemein schwierige Problem im *Handbook* S. 30 ff. dargestellt, nachdem er bereits in zwei Abhandlungen *The Modes in Byzantine Music* in *Ann. of the Brit. School at Athens* 22, 1916—8, und *Signatures and Cadences of the Byz. Modes* (das. 26, 1923—25) das Wesentliche in scharfsinniger Weise auf Grund zahlreicher und gelungener Versuche herausgefunden hatte; es sei besonders auf die Tabelle auf S. 33 verwiesen und auf deren Erklärung (1).

Neben diesen »Martyrien«, den Angaben für den Initialton, finden sich noch häufig ausgedehnte Intonationsformeln, in denen sich der Charakter des Echos ausdrückte (2). Diese Formeln legen uns die Ansicht nahe, die auch bei der Erforschung des gregorianischen Gesanges immer mehr durchdringt, dass für die Einreihung einer Melodie in einen bestimmten Echos nicht die Skala das Bestimmende war, wie lange Zeit die Musiktheorie darzustellen suchte, sondern das Vorkommen von Tonformeln, die sich in ganzen Gruppen von Gesängen finden. Dieses kompositionstechnische Prinzip war mir zuerst bei den Melodien des serbischen Oktoechos aufgefallen (3), nachdem es Idelsohn für die arabischen (4), Ieannin-Puyade (5) für die syrischen Gesänge nachgewiesen hatten. Eine

(1) Nur in einem Fall, er betrifft die 4. Variante der Intonationsformel vom 2. Echos, in der 54. Hymne scheint die Interpretation der Formel nicht zu stimmen. Schuld daran trägt aber der Schreiber unseres Kodex. Tillyard war so freundlich, mir eine grössere Zahl von Beispielen mitzuteilen, die die Richtigkeit seiner Interpretation erwiesen.

(2) Darüber findet sich Beachtenswertes in der Einleitung von I. D. Petresco, *Les Idiomèles et le Canon de l'Office de Noël*, Paris 1932.

(3) Vergl. meine Abhandlung, *Die Struktur des serbischen Oktoechos* in *Zeitschr. f. Musikwissenschaft* 2, 1919—20, S. 140 ff.

(4) A. Z. Idelsohn, *Die Maqamen der arabischen Musik* in *Sammelbände d. Int. Musik-Gesellschaft* 15, S. 1 ff.

(5) Ieannin-Puyade, *L'Octoëchos Syrien* in *Oriens Christianus*, N. S. 3, S. 278 ff.

Untersuchung der byzantinischen Hymnen ergibt das Vorwalten des gleichen Kompositionsprinzipes und zeigt, dass die Skalentheorie von jenen Theoretikern in den Vordergrund gestellt worden war, die mit der eigentlichen Praxis nichts zu tun hatten, sondern sich mit dem Studium der griechischen Musikschriftsteller befassten. Es geht dies besonders aus der von mir in *Musica Sacra*, 1917 S. 144, zitierten Stelle aus einer Beschreibung der Apostelkirche durch Nikolaos Mesarites (geb. 1163 oder 1164 in Konstantinopel) hervor, die durch A. Heisenberg im 2. Teil von *Grabeskirche und Apostelkirche* veröffentlicht wurde. Da ist einerseits von den Sängern und Sängerknaben die Rede »die ein wohlgefügtes Lied und schön zusammenklingende Harmonie mit Kehle, Mund, Zunge, Lippen und Zähnen ertönen lassen. Diese geben den Takt auch mit der Hand an, die den Anfänger gleichsam dazu führt, Stimme und Melodie in Einklang zu setzen, damit er nicht im Tone schwanke und aus dem Rhythmus falle, nicht die Konsonanz verfehle und den Wohlklang vernachlässige.« Daneben aber, unter den Mathematikern, befinden sich Leute, die sich mit Tönen und Tonarten befassen. »Du kannst nun hören, wie sie untereinander disputieren, gewisse den meisten ungewohnte und nie gehörte Namen gebrauchen, von Nete, Hypate und Parhypate, Mese und Paramese anstatt von Saiten mit einander sprechen« u. s. w. Diese Stelle ist überaus aufschlussreich; sie zeigt, wie verfehlt es war, die Theorie der byzantinischen Musik auf der antiken griechischen aufzubauen und gab mir die Anregung, die gesamte Problemstellung zu revidieren und neu zu formen, wie ich dies zusammenfassend in *Aufgaben und Probleme auf d. Gebiete d. byz. u. orient. Kirchenmusik*, (Münster 1923) ausgeführt habe.

Die Ordnung der Gesänge erfolgte in den acht Echoi, vier authentischen und vier plagalen, von denen alle zwei oder mehrere Martyrien haben. Das *Handbook* gibt beim I. und IV. authentischen nur je eine einzige, ꙽⸍ und ꙽⸍ an, doch finden sich, allerdings sehr selten, auch die Martyrien ꙽ und ꙽.

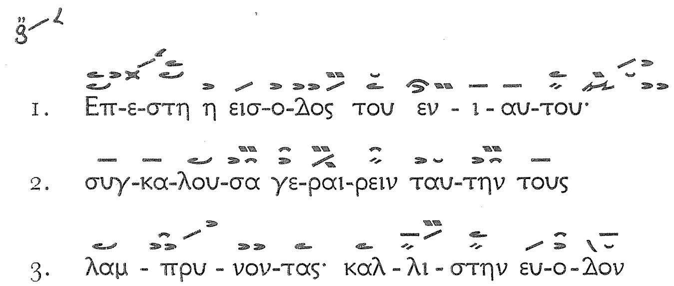
Für die Idiomela des September ergibt sich folgende Tabelle der 111 im Hauptteil aufgezeichneten Hymnen, wobei A den Anfangston, E den Endton bezeichnet; die arabische Ziffer in Klammern (1) gibt an, wieviele Hymnen des September in dem betreffenden Ton, respektive in der Unterabteilung des Tones geschrieben sind.

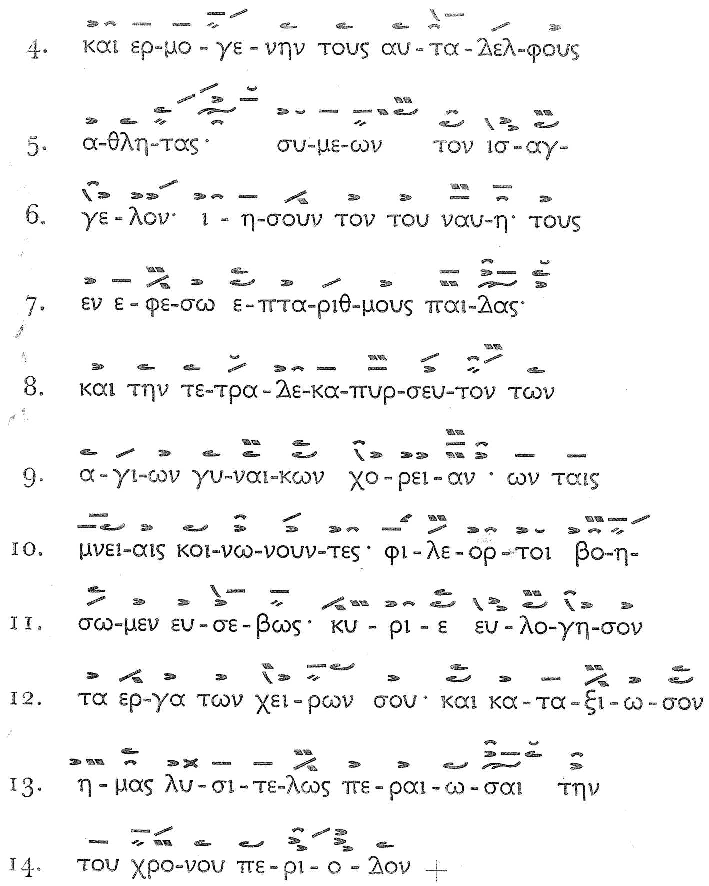
1. Ton				1. Plag.		2. Ton				2. Plag.			
χ/η ȝ̈		χ/η ȝ⸍		λ/π ȝ̈		χ/η ÿ		χ/η y		λ/π ÿ		λ/π y	
A	E	A	E	A	E	A	E	A	E	A	E	A	E
d d	d (1) a (1)	a a	d (7) a (3)	d	d (6)	g	e (13)	h	e (12)	e	e (30)	g	e (2)

3. Ton.		3. Plag.		4. Ton.				4. Plag.	
χ/η Γ				χ/η ϐ̈		χ/η ϐ⸍		λ/π ϐ	
A	E	A	E	A	E	A	E	A	E
c a	f (3) f (3)			c	g (3)	g g	g (13) c (1)	g	g (12)

4. Analyse der Notation der ersten Hymne der September-Idiomela.

Um an einem konkreten Falle zu exemplifizieren, wie eine byzantinische Melodie übertragen werden kann, sei die Analyse der ersten Hymne des Sticherariums vorgelegt. Da diese nach dem Codex Dalasseni infolge des Abblätterns der Schrift unmöglich ist, wurde sie nach dem Pariser Codex Graec. 355 (in diesem Buch mit dem Buchstaben Q bezeichnet) durchgeführt. Ich gebe zuerst die Abschrift der Hymne in byzantinischer Notation und lasse die Erklärung der Zeichen folgen. Die Umschrift in moderne Notation findet man als Nr. 1 des Hauptteiles.





Die Melodie steht im ersten Ton, wie die Martyrie ȝ̈ angibt; die nachstehende Hypsele in der Nuancierung der Oxeia weist aber den Sänger an, den Anfang eine Quint höher zu nehmen.

Zeile 1. Επ- Das Ison »beherrscht« nach den Regeln die darunter liegende Petaste, ist demnach in der Art dieses Zeichens auszuführen. — -ε- Chamele nach Apostrophos gibt an, dass eine Quint abwärts ohne Nuance, also eine gewöhnliche Achtel zu nehmen ist; das zweite Gruppenzeichen, Hypsele nach der Oxeia, gibt an, dass ein Quintsprung aufwärts in der Art der Oxeia erfolgt. — -στη Ison über Petaste. Wiederholung des vorher erreichten Tones a in der Art der Petaste. — η Apostrophos: ein Ton abwärts ohne besonderen Ausdruck. — εις- Oxeia: ein Ton aufwärts, leicht betont. — -ο- Apostrophos: ein Ton abwärts. — -δος Ein Gruppenzeichen, bestehend aus Dyo Apostrophoi, einer Viertelnote abwärts mit zwei anschliessen-

den Tönen aufwärts: zuerst Oxeia und dann Dyo Kentemata, zuerst ein leicht betontes g und dann ein damit verbundenes, kurzes, stark betontes a. — του Ison mit darübergesetztem Tzakisma: Tonwiederholung, um die Hälfte gelängt, eine Achtelnote mit Punkt. — εν- Eine Gruppe: Elaphron über Apostrophos, anschliessend die Dyo Kentemata; das ist eine Quart abwärts mit daran gebundenem kurzem Ton aufwärts. — -ι- Oligon: Ton aufwärts ohne besonderen Ausdruck. — -αυ- Oligon: Ton aufwärts. — -του Gruppe von Zeichen: Ison über Diple bedeutet Tonwiederholung mit Verdoppelung der Länge des Tones. Kratemohyporrhoon-Oligon mit darüber gesetztem Kentema: Das Intervallzeichen, das zuerst Berücksichtigung findet, ist das Kentema, demnach Terz aufwärts, aber, das drückt das Kratema aus, als Viertelnote mit stärkstem Akzent; nun schliessen sich, dies liegt im Hyporrhoon, zwei gleitende, fallende Sekunden an, nach denen sich mit dem Oligon die Stimme wieder um einen Ton erhebt. Hierauf folgt Oxeia mit Tzakisma: akzentuierte Sekunde aufwärts, um die Hälfte ihres rhythmischen Wertes verlängert. Dann Apostrophos und Dyo Apostrophoi: Zuerst eine Sekunde als Achtel abwärts, dann eine Sekunde als Viertelnote, durch die der erste Melodieabschnitt gekennzeichnet ist.

Zeile 2. συγ- Oligon; -κα- Oligon; -λου- Petaste; -σα Elaphron mit vorgesetztem Apostrophos als Soma, anschliessend die Dyo Kentemata. — γε- Elaphron über Apostrophos (2 + 1): Quart abwärts. — -ραι- Bei dieser Zeichenkombination ist zuerst das Kentema in der Art der Oxeia zu lesen und dann die darübergesetzten Dyo Kentemata, die immer die letzte Note einer Gruppe bilden. — -ρειν Elaphron mit dem rhythmischen Zeichen der Diple: Terzsprung abwärts als Viertelnote. — ταυ- Apostrophos mit Tzakisma: Achtelnote mit Punkt einen Ton abwärts. — -την Elaphron mit vorgesetztem Apostrophos, Terz abwärts, mit nachfolgenden Dyo Kentemata, einer kurzen Sekunde aufwärts. Man wird bemerken, dass die Dyo Kentemata meistens den Schritt e-f oder h-c angeben. — τους Oligon.

Zeile 3. λαμ- Petaste; -πρυ- Elaphron über Dyo Apostrophoi bedeutet Quart als Viertelnote, dann Oxeia, eine Sekunde aufwärts und Apostrophos, eine Sekunde abwärts. — -νον- Dyo Apostrophoi, eine Sekunde als Viertelnote abwärts. — -τας Ison als Tonwiederholung. Im ersten Ton findet man das Ison häufig auf d, a oder f.

In der 5. Zeile wäre die Kombination auf der letzten Silbe von αθλητας zu besprechen. Zuerst steht ein Ison über Diple, demnach eine Viertelnote; hierauf folgen über dem Kylisma der Reihe nach, wie weiter oben erwähnt, Oxeia—Oxeia—Apostrophos. Unter dem Kylisma das Elaphron (in dieser Gruppen-Kombination stets ohne Apostrophos), und zum Schluss folgt das Oligon mit Tzakisma.

Bei συμεων steht über der Schlusssilbe zuerst das Kentema in der normalen Ausführung des Oligon, aber als Viertelnote, anschliessend folgen Petaste und dann die Dyo Kentemata. Über τον steht das Elaphron als »beherrschendes« Zeichen über der Petaste, d. h. die Terz abwärts wird in der Art der Petaste gesungen. Über ισ- stehen zwei Apostrophoi nacheinander, von denen der erste durch die Bareia den Akzent erhält.

In der 9. Zeile steht über der 1. Silbe von χορειαν das Elaphron mit dem Akzent der Bareia, hierauf ein Apostrophos. Auf der 2. Silbe stehen die Dyo Apostrophoi, über der 3. Silbe Oligon und Dyo Kentemata in Verbindung mit dem Piasma, welches eine Art diminuendo angibt; hierauf folgt die Kombination von Elaphron und Apostrophos, eine Quart abwärts.

Zeile 13. περαιωσαι. Auf der Schlusssilbe Elaphron + Apostrophos über dem Kratema; hierauf Oligon und Ison mit Tzakisma.

Zeile 14. περιοδον. Auf der 2. Silbe Elaphron + Dyo Apostrophoi, eine Quart abwärts als Viertelnote, anschliessend die Oxeia. Auf der 3. Silbe Apostrophos und Dyo Apostrophoi nach einander. Zum Abschluss steht das Ison, das ohne weitere rhythmische Angabe als Viertelnote zu singen ist.

5. Die Melodien.

Die Melodien sind, wie Tillyard und ich mehrfach dargelegt haben, in der ursprünglichen diatonischen Form aufgezeichnet, so wie sie vor dem Eindringen des arabo-türkischen Einflusses gesungen wurden (1). Diese Art der Übertragung dürfte bei denjenigen Forschern Befremden erregen, die aus der gegenwärtigen Praxis der griechischen Kirche, in der sie aufgewachsen sind, Schlüsse auf die des Mittelalters zu ziehen geneigt sind.

Hierzu möchte ich vor allem bemerken, dass die Probleme der mittelalterlichen Musik der Ostkirche nicht intuitiv noch auch isoliert betrachtet und gelöst werden können. Es bedarf dazu der vollen Kenntnis der gesammten Zusammenhänge und auch der Beherrschung der neuen und neuesten Resultate der musikwissenschaftlichen Ergebnisse auf anderen Gebieten. Ich selbst habe mich erst nach fast zwanzigjähriger Beschäftigung mit der gesammten Musik der Ostkirche und dem gregorianischen Choral entschlossen, eine grössere Sammlung byzantinischer Melodien zu edieren, den ersten Band des *Trésor de Musique Byzantine*, obwohl, wie man sich überzeugen kann, meine ersten Übertragungen aus dem Jahre 1920 mit den gegenwärtigen bis auf einzelne unwesentliche Äusserlichkeiten der Niederschrift völlig übereinstimmen (2).

(1) Man vergleiche dazu meine Ausführungen in *Aufgaben und Probleme* an verschiedenen Stellen, besonders im Kapitel »Die Kirchenmusik im byzantinischen Reiche«, und Tillyard *Modes in Byzantine Music* in *Ann. of the Brit. School at Athens*, 22, 1918, und *The Stenographic Theory of Byz. Music* in *Byz. Zeitschr.* 25, 1925, S. 333 ff.

(2) *Die Rhythmik d. byz. Neumen* in *Zeitschr. f. Musikwissenschaft*, 2, 1920.

Die Handschriften und die Theoretiker enthalten keine Hinweise für die Setzung eines ♭. Wir wollen keineswegs in Abrede stellen, dass sich die heutige Art des Singens bereits vor der Eroberung Konstantinopels 1453 in jenen Gegenden vorbereitet hat, die unter türkischer Herrschaft standen, und sich nach dem Fall der Hauptstadt rasch durchgesetzt haben dürfte, doch ist es unsere Aufgabe, die Melodien so zu übertragen, wie sie sich nach den Angaben der Handschriften und Theoretiker am genauesten rekonstruieren lassen (1). Die starken Unterschiede zwischen der gegenwärtigen und der mittelalterlichen Praxis werden niemand verwundern, der in Kenntnis ist, wie sehr sich bei den ungleich sorgsamer behüteten Gesängen der westlichen Kirche die Praxis zu Ende des 19. Jhdts von der mittelalterlichen entfernt hatte, so dass es der Arbeit von drei Generationen Forschern bedurfte, um die Melodien nach den Quellen wiederherzustellen. Erst in dem 1934 erschienenen *Antiphonale Monasticum* (2) ist es nach achzigjähriger Forschertätigkeit den Benediktinern von Solesmes gelungen, die gregorianischen Melodien in jener Gestalt zu veröffentlichen, wie sie sich ihnen nach Vergleichung aller erreichbaren Handschriften am richtigsten darstellen. Auch hier galt es, nicht ein totes Melodiegerüst herzustellen, sondern die »Seele der Musik« wieder zu neuem Leben zu erwecken, die in dem rhythmischen und dynamischen Ausdruck der Melodien liegt.

Das gleiche Ziel haben wir uns gesetzt: die Seele der byzantinischen Musik aufzufinden, und dies ist nur möglich, wenn man die Melodien in ihrer ursprünglichen Reinheit, in der wundervollen Übereinstimmung von Dichtung und Musik darzustellen vermag.

Über den Aufbau der Melodien, die Verwendung von ständig wiederkehrenden Tonformeln und Kadenzen und über die Typenbildungen wird in einer gesonderten Arbeit über »die Formen der byzantinischen Melodien« zu sprechen sein, die in Vorbereitung ist. Hier sei nur das zum Verständnis der übertragenen Melodien wichtigste angeführt.

(1) Nur dort, wo der Tritonus h-f mittelbar oder unmittelbar vermieden werden sollte, wo im I. und III. Ton die Wendung a-h-a den kürzeren Weg a-b-a nahelegte, ist ein ♭ gesetzt.

(2) *Antiphonale Monasticum pro diurnis horis;* Desclée et Cie, Tournai 1934.

1) Die im Sticherarium gesammelten Melodien lassen sich auf eine begrenzte Zahl von Typen zurückführen, die nach bestimmten Gesetzen zusammengesetzt, erweitert und variiert wurden. Die Modelle finden sich im Hirmologium; es sind die einfachsten und kürzesten Formen. Die am stärksten ausgedehnten und am reichsten variierten Formen finden sich in den Weihnachts- und Ostergesängen des Sticherarium.

2) Eine Untersuchung der ältesten erhaltenen Handschriften und Handschriftenfragmente aus dem 9. und 10. Jahrhundert, welche die frühe byzantinische Notation aufweisen, zeigt, *dass eine kontinuierliche melodische Tradition vom 9. bis ins 15. Jahrhundert nachgewiesen werden kann* (1). Da aber bekanntermassen im 8. und 9. Jahrhundert zu schon bestehenden Melodien neue Dichtungen hinzutraten, reicht die melodische Tradition in noch weit frühere Zeiten zurück. Es ist sogar auf Grund neuester Vergleiche mit den Melodien der lateinischen Kirche die Annahme gestattet, dass ein Teil der Melodien schon zu syrischen Hymnen gesungen wurde, die nachmals ins Griechische übersetzt wurden, während andererseits die syrischen Melodien nach dem Zeugnis der Kirchenväter den Weg nach dem Westen fanden (2).

3) Die Tatsache, dass sich die byzantinischen Melodien auf eine begrenzte Zahl von Typen zurückführen lassen, hat ihre Parallele auf anderen Gebieten kirchlicher Kunst, in der Ikonenmalerei und in der Dichtung, und wurzelt in religiös-philosophischen Anschauungen, wie sie etwa Ps.-Dionysius Areopagita in der Schrift über »die Himmlische Hierarchie« entwickelt. Die Melodien sind durch alle Reiche der stofflichen Welt Widerhall (ἀπήχημα) der göttlichen Schönheit und Harmonie. So leiten sich die Melodien der Hymnen von den Gesängen inspirierter Verkünder und Propheten und diese wieder vom

(1) Man vergleiche dazu meine *Studien zur Byz. Musik* in *Zeitschr. f. Musikwissenschaft* 15, S. 217 ff., und *Über Rhythmus u. Vortrag d. byz. Mel.* in *Byz. Zeitschr.*, 23, S. 63 f. In diesen beiden Arbeiten finden sich Zusammenstellungen von Notierungen des gleichen Textes aus der Zeit der frühesten Notation (9. und 10. Jhdt.) mit solchen aus der Zeit der mittleren Notation (12.—13. Jhdt.). Diese Zusammenstellungen lassen keinen Zweifel zu, dass es sich in allen Fällen um die Notierung der gleichen Melodie handelt.

(2) P. Wagner, *Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen*, Leipzig 1911, S. 22 ff.

Gesang der Engel her. Aus dem gleichen Grunde verwenden die Dichter der Oden den Wortschatz der Cantica, die den Kanones zum Vorbild dienen, und sind daher oftmals zu kühnen Gleichnissen gezwungen, um vom eigentlichen Thema die Verbindung zum Vorbild herzustellen.

Die Melodien der Hymnen sind demnach nach der Auffassung der byzantinischen Kirche irdische Manifestation himmlischer Gesänge (1). Daher kann zu einem neuen Text nicht eine freierfundene Melodie hinzugefügt werden, sondern nur eine Variation einer schon vorhandenen, die aus dem Schatz jener Gesänge genommen wird, die der Überlieferung zufolge von den inspirierten Verkündern des Glaubens den himmlischen Gesängen nachgesungen wurden. In den Worten des Cherubikos-Hymnos »οἱ τὰ χερουβὶμ μυστικῶς εἰκονίζοντες καὶ τῇ ζωοποιῷ τριάδι τὸν τρισάγιον ὕμνον προσᾴδοντες« wird in jeder Messe sinnfällig zum Ausdruck gebracht, dass die Sänger als irdische Vertreter, als Symbole der Engel in der Mysterienhandlung wirken (2).

Die Erkenntnis dieser im Geistigen wurzelnden Vorstellungen vom Wesen der kirchlichen Gesänge schafft die Vorbedingung für die entsprechende ästhetische Würdigung der Melodien des byzantinischen Hymnars.

6. Wort und Ton.

Von philologischer sowie von liturgiegeschichtlicher Seite fehlen leider bisher Arbeiten über die Stichera, wie überhaupt nach verheissungsvollen Ansätzen in der zweiten Hälfte des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Erforschung der Hymnenpoesie ins Stocken geraten ist. Vielleicht ist dies aber nicht zu sehr bedauerlich, weil sich eine fruchtbare Untersuchung der Struktur dieser dichterischen Formen erst in Verbindung mit einer Berücksichtigung des formalen Aufbaues der Melodien bewerkstelligen lassen wird, und diese Aufgabe noch zu lösen ist.

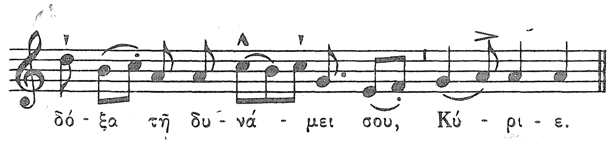
Wie eng sich das Verhältnis von Wort und Ton gestaltet hat, wie

(1) καὶ δυνατόν ἐστι δι'αὐτῶν ἀνάγεσθαι πρὸς τὰς ἀΰλους ἀρχετυπίας... heisst es in Kap. II § 4 der »Himmlischen Hierarchie«.

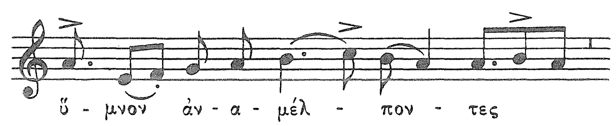
(2) P. Hendrix, *Der Mysteriencharakter d. byz. Liturgie* in *Byz. Zeitschr.* 30, 1930, S. 333 ff.

sehr der melodische Ausdruck durch den Text bestimmt ist, erkennt man, wenn man in den Handschriften die Neumenschrift mit ihren dynamischen und rhythmischen Zeichen im Zusammenhang mit den Worten und deren Sinnbedeutung betrachtet. Man wird immer das bedeutsame Wort durch eine Akzentuierung des Tones hervorgehoben finden, und zwar kann man auch beobachten, dass die Zahl und Stärke dieser Akzente und rhythmischen Zeichen allmählich immer mehr zunimmt, so dass sich die spätere Fassung einer Melodie auf Grund dieser Kriterien leicht feststellen lässt.

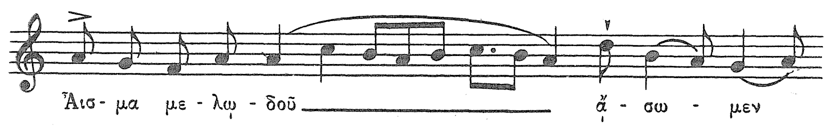
So ist, wenn in der 4. Ode am 3. Sonntag nach Ostern die Kraft des Herrn gerühmt wird, das Wort δυνάμει auf der betonten Silbe durch zwei Akzente hervorgehoben (1),



Der höchste Ton auf der ersten Silbe von δόξα, mit einem scharfen Akzent versehen, leitet sehr wirkungsvoll diesen Melodie-abschnitt ein, der mit einer feierlichen Verbreiterung auf dem Wort κύριε schliesst. Wenn in der 7. Ode der gleichen Akoluthia vom Singen eines Hymnus die Rede ist, wird dies durch ein kleines Melisma verdeutlicht:

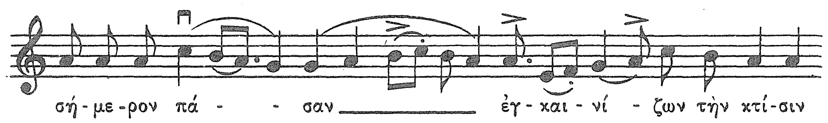


Noch ausdrucksvoller in der 1. Ode am Sonntag vor Weihnachten:

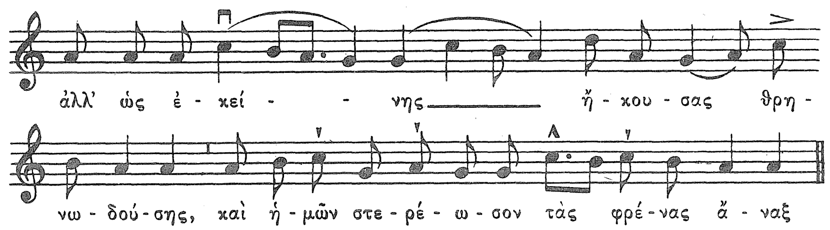


(1) Nachstehende Beispiele sind dem Hirmologium Cod. Cryptoferr. E. γ II entnommen, dessen Photos mir Prof. Tillyard in freundlichster Weise zur Benutzung durch mehrere Jahre überlassen hat, und aus dem ich Proben im 1. Band des *Trésor de Mus. Byz.* gegeben habe, dem auch die nachfolgenden Beispiele entnommen sind.

Wie stark wirkt es auch, wenn in der 5. Ode der gleichen Akoluthie bei der Anrufung des Herrn, der die ganze Schöpfung durch Christi Geburt geweiht hat, das Wort πά-σαν durch stärkste Akzentuierung und ein Melisma herausgehoben wird (1), um durch die Melodie den Begriff des Unendlichen auszudrücken:

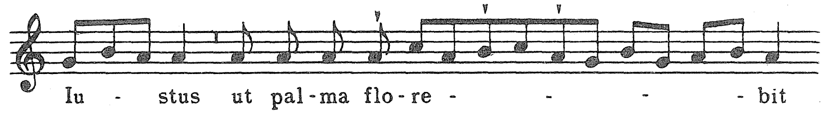


Auch rhetorische Gegensätze werden durch starke Akzente und melodische Ausschmückungen unterstützt, so, wenn in der 2. Ode am Sonntag vor Weihnachten dem erhörten Hilferuf der Anna der der Beter gegenüber gestellt wird, welche um Stärkung flehen:



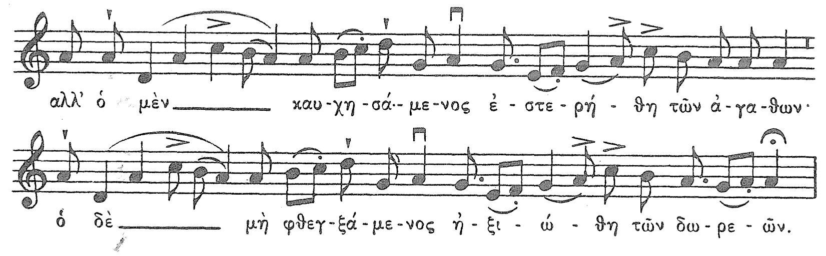
oder, wenn in dem Sticheron vom Sonntag des Zöllners und Pharisäers der Gegensatz zwischen dem sich selbst Rühmenden und dem

(1) Für die Silbe, welche im Griechischen der Hymnendichtung den Akzent trägt, gelten die gleichen Eigenschaften, die Dom A. Mocquereau in *Le Nombre Musical Grégorien*, Tome II. p. 137, für das Lateinische in der Epoche des gregorianischen Gesanges feststellt: »Les qualités matérielles de la syllabe qui, en latin, porte l'accent tonique, sont, à l'époque grégorienne: *l'acuité, la brièveté, l'intensité*«. Damit steht nicht im Gegensatz, hier wie dort, dass diese Silbe durch ein Melisma geschmückt wird. Mocquereau führt p. 213 das Graduale (*Liber usualis*, Solesmes p. 1029) an:



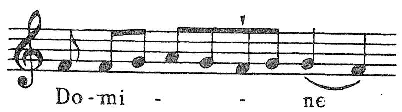
und fügt hinzu: »Mais on voudrait conclure de là que l'accent latin est, en soi, *long*! Conclusion fausse; car le développement musical sur une syllabe latine n'indique nullement la longueur de cette syllabe, témoin la *pénultième brève* qui reçoit une extension musicale parfois assez étendue:

Verstummenden durch das Herausheben von μὲν und δὲ wirksam gemacht wird:



Abgesehen von diesen auffälligen Hervorhebungen wichtiger Worte durch die Melodie, die Tonhöhe und die Akzentuierung wird man feststellen können, dass die melodische Linie derart angeordnet ist, dass fast überall der Wortakzent mit einem musikalischen Akzent zusammenfällt und, ebenfalls dem Text entsprechend, an solchen Stellen die melodische Linie steigt oder fällt. Der höchste Ton (d) der einander fast völlig entsprechenden musikalischen Perioden steht in beiden Fällen (καυχησάμενος, φθεγξάμενος) im Zusammenhang mit der betonten Silbe der wichtigsten, im Kontrast stehenden Worte. Durch die Melismen auf μὲν und δὲ wird der Eintritt der Gegensätzlichkeit spannend vorbereitet, während die erste Note (a) über ἀλλ' keinerlei Akzent trägt. Die beiden ὁ werden durch die Petaste, einen kurzen starken Ton, gleichermassen hervorgehoben, nach dem der Quintsprung abwärts ungemein wirksam ist. Bemerkenswert ist aber auch, wie bei ἀγαθῶν die Melodie auf dem gleichen Ton verharrt, gleichsam die Bedeutung dieses Wortes aufhebt, während bei δωρεῶν eine Dehnung auf der ersten Silbe, eine Auszierung auf der zweiten, das Wort unterstreicht.

Diese ersten Bemerkungen über ein Thema, das eine ausführliche Behandlung in der »Formenlehre« erfahren muss, mögen nur Hinweise dafür bieten, welche Bedeutung die Setzung der rhyth-



(Grad., Timebunt gentes, Dom. III post Epiphaniam, p. 437)

Cet épanouissement de vocalises sur ces diverses syllabes n'est que le résultat d'une aptitude, propre à toutes les syllabes latines, de recevoir des mélismes plus ou moins longs.

mischen und dynamischen Zeichen in den Handschriften und in den Übertragungen hat; dass sie erst der Melodie Sinn und Leben geben.

Wie die Melodien, gelten auch die Dichtungen der Hymnen als inspiriert. Schon in der »Himmlischen Hierarchie« des Ps.-Dionysios Areopagita werden die Engel als »göttliche Hymnographen«, als »Hymnologen« bezeichnet, welche nicht in Worten sprechen, sondern in ekstatischer Ergriffenheit überströmen; es ist kein λέγειν sondern ein ὑμνεῖν (1), wie es auch in dem cherubischen Hymnus heisst: Ἡ ἀσώματος φύσις τῶν Χερουβὶμ ἀσιγήτοις σε ὕμνοις Δοξολογεῖ. So singen auch die Sänger, die liturgischen Spieler im Mysteriendrama (2), ergriffen die Hymnen, welche symbolhaft für die Cantica stehen und jene anderen, kürzeren, die Stichera, welche aus den Psalmen hervorgegangen sind. So erklärt sich die stete Beziehung der einzelnen Oden zu den Cantica, der Stichera zu den Psalmen nicht nur im Thematischen und Stimmungsgehalt, sondern auch in der Verwendung von dort vorkommenden Sätzen, Satzteilen und Worten, von Bildern und Gleichnissen.

Dies als Starre, als Schwäche der Erfindung anzusehen, wäre ein unzulässiges Anwenden von Masstäben der Kunstbetrachtung des 19. Jahrhunderts auf die Kunst von Byzanz; hier geht es um Wesenszüge, die viel tiefer gegründet sind als in den Problemen subjektiver dichterischer Gestaltung.

Für den Dichter wie für den Musiker in Byzanz besteht nicht die Aufgabe darin, möglichst viele neuartige Strophen oder Melodien zu erfinden, sondern einen bestimmten Hymnentyp zur Voraussetzung zu nehmen und dermassen dichterisch und musikalisch zu variieren, dass bei aller Verbundenheit mit dem Vorbild dennoch etwas Neues entsteht. Die individuelle Aüsserung muss sich dem Gesamt der Liturgie einfügen und darf niemals, als persönliche

(1) Dazu die Paraphrase des Georgios Pachymeres, Migne, Dion. Areop. I. S. 152: Τὸ γοῦν εἰπεῖν περὶ τούτων (τῶν οὐρανίων ἱεραρχιῶν) ὑμνῆσαι λέγει, ὅτι τὸ περὶ καλοῦ εἰπεῖν ὕμνος καλοῦ ἐστιν. Man vergleiche dazu auch H. Koch, *Pseudo-Dionysios Areop.*, Mainz, 1900, S. 46—47, und die Ausführungen von H. Ball in *Byzantinisches Christentum*, München 1931, S. 233 ff.

(2) A. Baumstark, *Vom geschichtlichen Werden der Liturgie*, *Ecclesia Orans* X, S. 25.

Aussprache zwischen dem Künstler und dem Gegenstand seiner Verehrung, die strengen Gesetze des hierarchischen Aufbaues stören. Es waltet hier, wie bereits oben angeführt wurde, das gleiche Gestaltungsprinzip vor, wie in der Ikonenmalerei, und man muss sich in die geistige Welt, der alle diese Kunstaüsserungen entstammen, versenken, um dem Wesen dieser Kunst näher zu kommen. Man wird dann auch erkennen, wie sehr jede Melodie durch die Worte und den Gefühlsinhalt der Dichtung geformt ist, mag sie in ihren Ursprüngen auch auf jene Wurzeln zurückzuführen sein, aus denen, nach Westen zu, die gregorianischen Melodien hervorgingen.

Die griechische Sprache hat den Melodien jene intensive Prägung gegeben, die wir heute zu bewundern beginnen, genau so, wie die lateinische Sprache den gregorianischen Melodien ihre edle Klarheit verliehen hat und den fast unbegreiflichen Reichtum der Bildungen. Der westliche Künstler, der für die Kirche arbeitet, strebt darnach, die Fülle zu gestalten, in immer neuen Schöpfungen zum Lobe Gottes beizutragen. Der byzantinische Künstler fühlt sich — es sei gestattet, hier eine an anderer Stelle gegebene Formulierung zu wiederholen — mit allen anderen Künstlern als Glied einer Kette, fühlt sich eingeordnet in die Rangordnung der Gläubigen, deren Stufe der Grad der Frömmigkeit bestimmt, und die hinüberreichen in die Ränge himmlischer Hierarchien, denen zum Preis Tag und Nacht die Gesänge ertönen. Es ist dies eine Entfaltung nach innen, nicht nach aussen, und nur, wenn dies erfasst wird, wird man die Hymnen der byzantinischen Kirche verstehen, wie sie verstanden werden müssen, als »Nachklänge der geistigen Schönheit«, vermittels derer, wie es in der »Himmlischen Hierarchie« heisst, man sich zu den immateriellen Urbildern zu erheben vermag.

II.

PRINZIPIEN DER VORLIEGENDEN AUSGABE

1. Der Text.

Die vorliegende Ausgabe kann und will nicht den Anspruch erheben, eine kritische Ausgabe des Textes der Hymnen darzustellen. Dazu wäre die Durcharbeitung eines viel reicheren Materials erforderlich, über die verhältnismässig kleine Gruppe von Handschriften hinaus, welche als Repräsentanten der von uns allein berücksichtigten mittelbyzantinischen Notation herangezogen wurden.

Unsere Ausgabe folgt deshalb prinzipiell dem Text des durch die Facsimileausgabe zugänglichen Codex Dalasseni (1). Dabei sind die überaus zahlreichen orthographischen Fehler aller Art, auf die schon in der Einleitung hingewiesen wurde, stillschweigend berichtigt; ebenso sind behandelt der häufige Fortfall, bezw. irrtümliche Zufügung eines *ν* im Akkusativ und Dativ Singularis und anderes dergleichen. Nur in wenigen Fällen, wo eine unzweifelhafte Korruptel des Codex Dalasseni sich aus dem Consensus der übrigen uns bekannten Überlieferung korrigieren liess, haben wir die Lesart unserer Haupthandschrift in die Anmerkungen verwiesen. In diesen findet sich auch eine Auswahl von Varianten der übrigen herangezogenen Handschriften und des gedruckten Menaions nach der Ausgabe von Bartholomaios Kutlumusianos (Venedig 1843).

Die Interpunktion des griechischen Textes der Handschriften verdeutlicht, wie oben S. XXIV erwähnt, dessen Gliederung, insofern sie für die Gliederung der Melodie Bedeutung hat. In unserem Texte setzen wir für den hochgestellten Punkt der Handschriften ein Komma (,) oder, wo ein stärkerer Einschnitt markiert ist, ein Kolon (·). Wo der Punkt im Codex Dalasseni gelegentlich fehlt, ist

(1) Was über die Handschrift selbst, ihren Schreiber und weitere Geschichte, zu sagen ist, findet man in der »Introduction« des Facsimilebandes (*M. M. B.* I) zusammengestellt, haupsächlich in dem Abschnitt »Description du manuscrit« (S. 15 f.) und »Le Texte« (S. 20 f.).

er auf Grund der anderen Handschriften stillschweigend ergänzt. Nur in ganz wenigen Fällen wurde darüber hinaus eine Interpunktion eingeführt, wo es gelegentlich einmal wünschenswert schien, einen komplizierten Textzusammenhang zu verdeutlichen. In diesen Fällen fehlt natürlich in der Übertragung der Melodien das Kolonzeichen, das immer einem originalen Interpunktionszeichen im Texte entspricht.

Vor jeder Hymne ist die betreffende Seite der herangezogenen Handschriften angegeben, sowie die Seite des Menaions. Ebenso ist die Seite des heute gebrauchten Hymnenbuches, des Doxastarions, angegeben, in welcher die meisten im Sticherarion aufgezeichneten Hymnen mit moderner griechischer Notation gedruckt sind. Als Vorlage diente das Doxastarion des Petros Peloponnesios (Konstantinopel, 1886).

In der Reihenfolge der Hymnen folgt unsere Ausgabe dem Codex Dalasseni (1). Zu jedem neuen Datum geben wir nach dem gedruckten Menaion, in deutscher Umschrift, die Bezeichnung des Festes; hierauf folgen die den einzelnen Festen zugehörenden Hymnen, fortlaufend numeriert. Rechts über der Transkription wird der Name des Meloden mitgeteilt, nach den Angaben des Menaions (2).

2. Die Melodien.

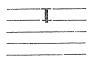
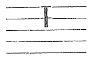
Die Richtlinien für die Übertragung der Gesänge aus der byzantinischen Notation in unsere Notenschrift sind in Tillyard's *Handbook* mittels einfacher Beispiele exemplifiziert. Da die Überlieferung der Melodien in den einzelnen Handschriften Varianten aufweist und jede Handschrift zahlreiche Verschreibungen und Fehler enthält (3), wurde folgende Methode eingeschlagen:

(1) Es ist nur eine Ausnahme gemacht; sie betrifft den 26. Sept., das Fest des Evangelisten Johannes; die Hymnen für dieses Fest sind im Cod. Dalass. nachträglich auf Fol. 323 r ff. zugefügt; in unserer Ausgabe sind sie an die ihnen zukommende Stelle gerückt. Auch eine der Hymnen für den 14. Sept., σήμερον ὡς ἀληθῶς, ist vom Schreiber erst auf Fol. 184 v nachgetragen. Wir hätten eigentlich auch diese Hymne an ihre Stelle versetzen sollen; dies ist aber versehentlich nicht geschehen, und das Transcriptum findet sich in unserer Ausgabe als Addendum auf S. 152.

(2) Weitere Angaben über die Meloden s. das Verzeichnis, S. 157.

(3) Besonders in der Verteilung der Notenzeichen über die Textsilben weist

Da es bei der begrenzten Anzahl der Mitarbeiter, noch mehr aber bei den begrenzten Mitteln unmöglich schien, alle bekannten Sticherarien zu photographieren und bei der Herstellung des musikalischen Textes zu verwenden, wurde zum Vergleich mit den Übertragungen aus dem Codex Dalasseni eine Reihe von Handschriften herangezogen, welche den Herausgebern in Photos zur Verfügung standen. Es folgen also auf die Übertragung jeder Hymne zuerst die wichtigsten Varianten (*Var.*) aus diesen Handschriften, dann Korrekturen von Fehlern im Codex Dalasseni (*Korr.*), und endlich sind in einigen Fällen kurze kommentierende Bemerkungen (*Komm.*) zugefügt worden.

Die Gliederung der Melodie folgt grundsätzlich der Überlieferung; d. h. wo im Codex Dalasseni (oder eventuell in den anderen herangezogenen Hss.) ein Punkt in der Textzeile steht, entspricht ihm im Transkriptum ein senkrechter Strich im Notensystem. Um aber die Gliederung der Melodie weiterhin zu verdeutlichen, habe ich, dem Brauch der Editionen von Solesmes folgend, eine Unterscheidung eingeführt zwischen  einerseits und  andrerseits; das letztere Zeichen zeigt einen stärkeren Einschnitt an. Diese zwei Zeichen entsprechen also dem Komma und dem Kolon unseres Textes. Den Abschluss der Hymnenmelodie bezeichnet der Doppelstrich, entsprechend dem :— des handschriftlichen Textes.

Um zu verdeutlichen auf welche Irrwege eine Transkription geraten müsste, die blindlings nur einer Handschrift folgte, gebe ich zum Schluss einige Beispiele, wo kleine Fehler des Dalassenos, die nur durch Heranziehung anderer Handschriften zu entdecken sind, schwere Folgen für die Transkription der ganzen Melodie haben könnten.

In der 81. Hymne steht in D die Martyrie ϋ, den Beginn mit g angebend; dieser zufolge würde der Beginn der Hymne folgendermassen zu übertragen sein:

der Codex Dalasseni eine ungewöhnliche Menge von Fehlern auf. Allerdings ist es interessant zu beobachten, wie Dalassenos sich von Seite zu Seite besser in die Abschrift der musikalischen Zeichen einarbeitet, so dass sich in den Hymnen der auf September folgenden Monate weniger und weniger derartige Verschreibungen finden.

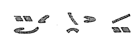


Im V steht aber die Martyrie ϋ, welche den Beginn mit h erfordert; diese Lesart ergibt bei Εὐστάθιος eine Kadenz, welche sich im Verlaufe der Hymne mehrfach wiederholt und entschieden die richtigere Fassung enthält. Deshalb ist bei der Übertragung der Fassung von V gefolgt und auch bei 1) nach V eine Korrektur angebracht, durch die sich die Verlegung dieses Melodieteils um eine Terz nach aufwärts wieder ausgleicht.

Oder, um ein anderes Beispiel anzuführen, heisst es in der Mitte der 1. Zeile der 65. Hymne in D fol. 18r:


σή-με-ρον

Dies würde Hypsele + Oxeia = Sext aufwärts bedeuten, mit angehängten Dyo Kentemata. So entsteht aber offensichtlich ein unrichtiger Melodieverlauf. In P und I steht aber richtig:


σή - με - ρον

demnach Quint aufwärts in der Art der Petaste mit angehängten Dyo Kentemata, und diese fassung lässt einen richtigen, unkorrigierten Ablauf der Melodie zu.

Um über die Art und den Umfang der Varianten der einzelnen Hymnen Kenntnis zu geben, sind in einem Anhang 8 Hymnen (die 3. 4. 5. 7. 8. 9. 18. und 68.) nach der Fassung in fünf Handschriften zusammengestellt. Die Varianten sind teilweise gering, teilweise aber beträchtlich; man wird erkennen, dass es eine der wichtigsten Aufgaben sein wird, auf Grund einer möglichst vollständigen Zusammenstellung aller erreichbaren Handschriften — wobei auch die frühbyzantinischen zum Vergleich herangezogen werden müssten — die authentische Gestalt der Melodien zu rekonstruieren. Doch wird dieser Versuch erst nach genauester Kenntnis des gesamten Melodienschatzes und der Struktur aller Hymnengruppen innerhalb eines Echos mit Erfolg unternommen werden können. Hier musste ich mich damit begnügen, an einigen wenigen Beispielen die Rekonstruktionsfrage zu berühren, ohne Stellung zu

nehmen, da die *Transcripta* sich die Aufgabe gestellt, den Cod. D. zu übertragen, und die anderen Handschriften prinzipiell nur insoweit heranziehen, als sich bei der Übertragung Schwierigkeiten ergeben, oder bemerkenswerte Varianten zu erkennen sind. Man wird aber von dem Umfang der geleisteten Arbeit durch die Veröffentlichung des Anhanges einigermassen ein Bild gewinnen; war es doch fast bei allen Übertragungen geboten, jede einzelne Hymne in 5—7 Handschriften zu entziffern, um die so gewonnene Transkription mit der aus unserem Kodex zu vergleichen.

VERZEICHNIS DER HYMNEN DES SEPTEMBER

Das Verzeichnis der Festtage des September mit den Überschriften des Cod. Dalasseni findet sich in der Einleitung zum 1. Band der MONUMENTA MUSICAE BYZANTINAE, p. 29, das alphabetische Verzeichnis der Anfänge der Stichera des gesamten Kirchenjahres befindet sich ebenda p. 37—66.

Nachstehendes Verzeichnis hält sich bei der Wiedergabe der Titel der Festtage an das gedruckte Menaion (s. oben S. XXXVIII) und bringt die Hymnen in der Reihenfolge des Cod. Dal. und der ihm folgenden Anordnung der Transkriptionen dieses Bandes. Die grossen arabischen Ziffern am linken Rande bezeichnen den Tag des Monats, an dem die Stichera, deren Anfänge folgen, gesungen wurden, die kleineren geben die fortlaufenden Nummern der Hymnen an; die Ziffern rechts beziehen sich auf die Seiten, auf denen die Übertragungen der Melodien zu finden sind).

1. Ἀρχὴ τῆς Ἰνδίκτου, ἤτοι τοῦ νέου ἔτους· καὶ μνήμη τοῦ ὁσίου πατρὸς ἡμῶν Συμεὼν τοῦ Στυλίτου καὶ ἀρχιμανδρίτου· καὶ ἡ σύναξις τῆς Ὑπεραγίας Θεοτόκου τῶν Μιασηνῶν· καὶ τοῦ ἁγίου μάρτυρος Ἀειθαλᾶ· καὶ τῶν ἁγίων τεσσαράκοντα γυναικῶν, καὶ Ἀμμοῦν διακόνου καὶ διδασκάλου αὐτῶν· καὶ μνήμη τῶν ἁγίων μαρτύρων, Καλλίστης, Εὐόδου καὶ Ἑρμογένους τῶν αὐταδέλφων· καὶ μνήμη Ἰησοῦ τοῦ Ναυῆ· καὶ ἡ ἀνάμνησις τοῦ μεγάλου ἐμπρησμοῦ.

SIGLEN DER HANDSCHRIFTEN

D Cod. Vindobonensis Theol. Gr. 181. Geschrieben von Ioannes Dalassenos vor der Mitte des XIII Jhr.; das Datum der Subskription (1217, oder 1221) bezieht sich wahrscheinlich auf die Vorlage des Dalassenos. Diese Hs. ist in Facsimile als erster Band der Mon. Mus. Byz. veröffentlicht

P Paris. Gr. 270 (Gastoué, *Catal. d. Manuscrits de Musique Byzantine*, No. 9). XIII Jhr.

Q Paris. Gr. 355 (Gastoué, ibid. No. 12). XIII Jhr.

V Vatopedensis 1492 (Eustratiades, *Catalogue of the Greek Mss. of Vatopedi on Mt. Athos*, S. 234). A. D. 1242.

U Vatopedensis 1499 (Eustratiades, ibid. S. 235). XIII Jhr.

J Patriarchat, Jerusalem, Τιμ. Σταυροῦ No. 30 (Papadopoulos-Kerameus, Ἱεροσολυμιτικὴ Βιβλιοθήκη T. 3, S. 69). XIII Jhr.

K Patriarchat, Jerusalem, Koikylides Κατάλοιπα χφφ. Ἱεροσολυμιτικῆς βιβλιοθήκης No. 3. Vgl. Papadopoulos-Kerameus, Ἱεροσολυμιτικὴ Βιβλιοθήκη, T. 5, 1915, S. 325.

Nur gelegentlich herangezogen sind:
Codex Cantabr. Trin. 256.
Codex Cryptensis E. α. II.

HYMNEN

DES

SEPTEMBER

1. September

Beginn des Jahres. Gedächtnis des Wunders der Gottesmutter von Miasene; der Heiligen Simeon Stylites, Martha, Aithala und seiner Gefährten, Josua, Ammon und der 40 Jungfrauen, der Heiligen Kallistes, Evodus und Hermogenes; des Brandes von Konstantinopel (462).

1. Hymne

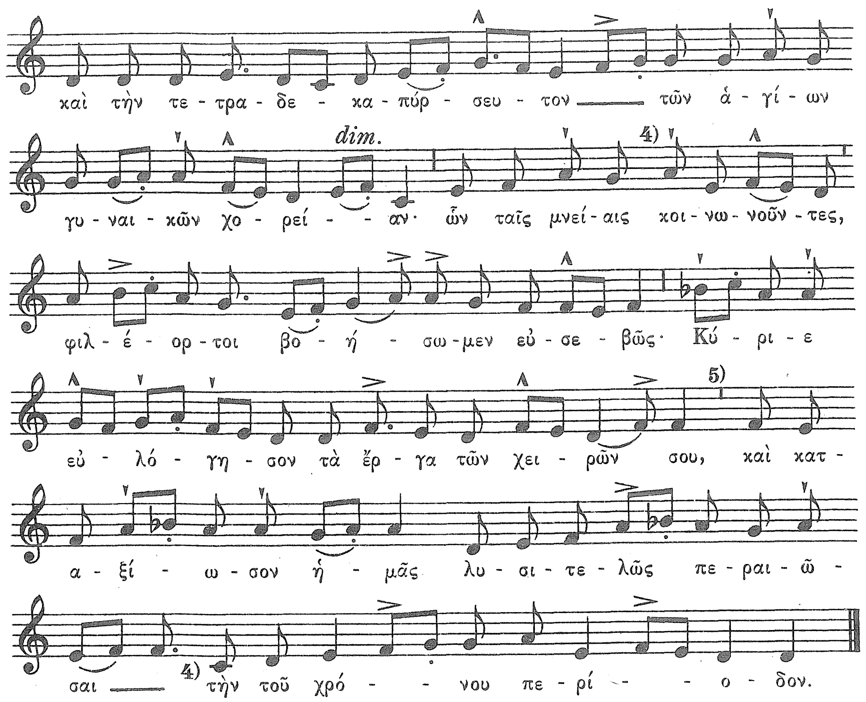
D f. 1r;* P f. 1r; V f. 1r; U f. 1r; Q f. 7r; J f. 1r; K f. 1; Men. p. 3. Dox. p. 11.

1. Ton** *Johannes Monachos*



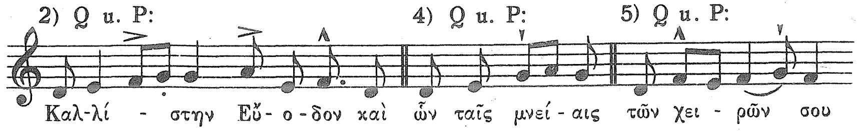
* Da das Sticherarium mit dem 1. September beginnt, befindet sich die 1. Hymne gewöhnlich auf dem 1. Folio und ist in den Handschriften meist unleserlich, da die ersten Blätter oftmals beschädigt sind. Dies ist auch hier bei D und den anderen Vorlagen der Fall. Nur in Q fängt das Sticherarium mit fol. 7 an, auf dem die Hymne sehr klar lesbar ist. Deshalb ist für diese und die beiden folgenden Hymnen vor allem Q herangezogen worden.

** Martyrie unleserlich.



Var.
In U V K J ist die Aufzeichnung dieser Hymne, welche auf dem ersten Blatt der betreffenden Kodices geschrieben ist, derart verwischt, dass Vergleiche mit diesen Hss. entfallen müssen. Dies gilt auch für die beiden folgenden Hymnen.

2) Q u. P: 4) Q u. P: 5) Q u. P:



Komm.
1) Die Anfangswendung der Melodie mit den Quintsprüngen *a-d-a* ist typisch für eine grosse Zahl von Melodien des 1. Tones, z. B.

Kanon des Johannes Damaskenos am Ostersonntag. 1. Ode:



Sticheron am Sonntag vor Weihnachten:

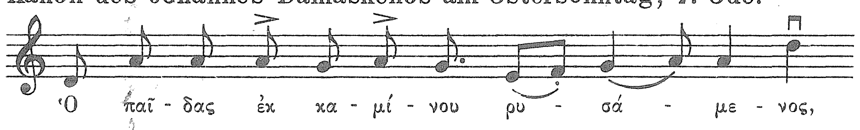


Sticheron am Sonntag des Zöllners und Pharisäers:

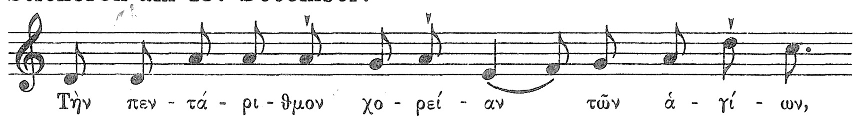


Häufig beginnt auch die Melodie mit dem Quintsprung aufwärts *d-a*.

Kanon des Johannes Damaskenos am Ostersonntag, 7. Ode:



Sticheron am 13. December:



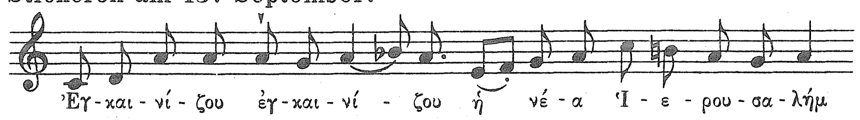
Dieser Anfang hat eine Parallele im gregorianichen Gesang, z. B.

Missa de Confessore Pontifice:



Diesem Quintsprung aufwärts kann auch noch die tiefere Sekunde vorangesetzt werden, so dass sich die Formel *c-d-a* ergibt; auch dafür finden sich Parallelen im gregorianischen Gesang:

Sticheron am 13. September:



Festum sanctissimi Nominis Jesu:



3) Im I. und III. Ton (authent. und plag.) ist bei melodischen Wendungen, die sich auf  zurück führen lassen, ein ♭ gesetzt, ebenso bei solchen, die den Schritt f-b, oder b-f ergeben. Man vergleiche dazu das im Vorwort Ausgeführte.

2. Hymne

D f. 1v; P f. 1r-1v; K f. 1r; Q f. 8r; J f. 1r. Men. p. 4. Dox. p. 12.

1. Ton *Johannes Monachos*



Korr.

1) Q hat irrig: και εκ μη ον - των (statt και εκ μη)

wodurch die melodische Linie um einen Ton aufwärts verschoben wird.

3. Hymne

D f. 1v; P f. 1v; V f. 1v; U f. 1v; Q f. 8r; J f. 1v; K f. 1v. (vide Anhang Nr. I). Men. p. 4. Dox. p. 13.

2. Ton* (von g) *Kyprianos*



* Martyrie unleserlich.

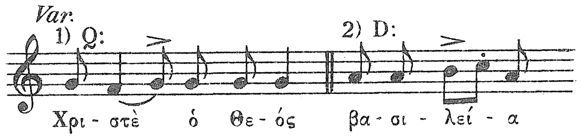
6. Hymne

D f. 2 v; P f. 2r; V f. 2r; Q f. 9r; J f. 1 v. K f. 2r. Men. p. 13; Dox. p. 20

4. Ton (von g) *Johannes Monachos*



Var.



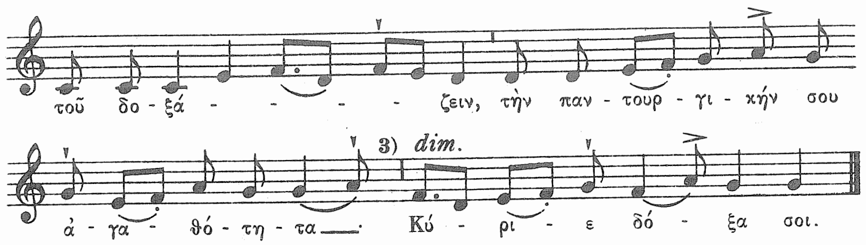
7. Hymne

D f. 2v; P f. 2r; V f. 2r; Q f. 9v; J f. 2v; K f. 2r. (vide Anhang Nr. IV). Men. p. 13. Dox. p. 20-21.

4. Ton *Andreas Peros*

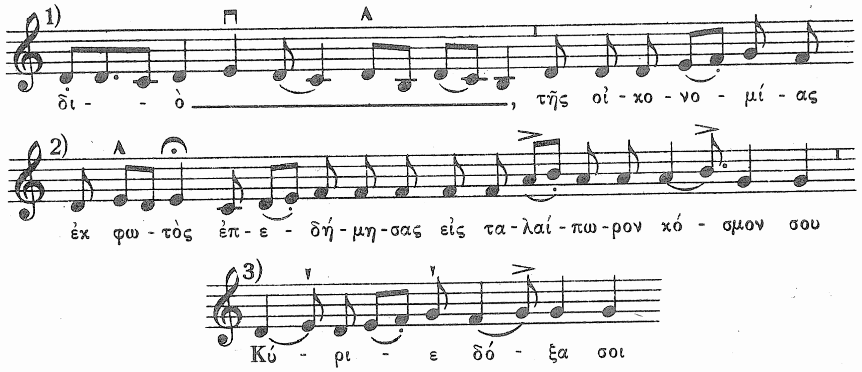


* **Intonationsformel:** 
ἀ - α - γι - α



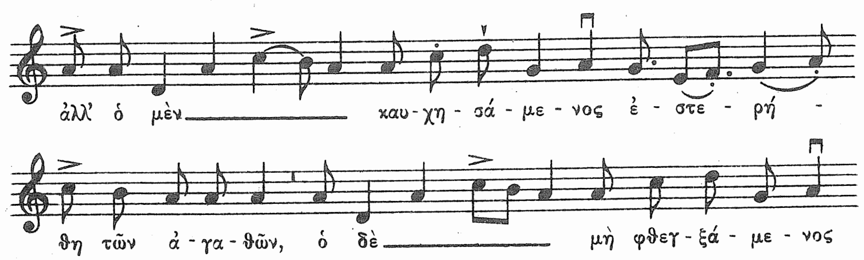
Var.

Nachstehende Varianten der Melodie sind in D mit blasser Tinte über den Neumenzeichen eingetragen:



Komm.

1) Auf das Hervorheben der Konjunktionen, wie es hier bei διὸ durch ein längeres Melisma der Fall ist, habe ich bereits in meinem Aufsatz „Über Rythmus und Vortrag der byzantinischen Melodien", Byz. Z. XXXIII S. 65 aufmerksam gemacht. Es ist ein, von der Predigt her stammendes Mittel, hier und im gregorianischen Gesang, die Aufmerksamkeit auf das diesen melismengeschmückten Wörtern Folgende zu richten. Es war dort auf das Idiomelon vom Sonntag des Pharisäers und Zöllners hingewiesen, wo die Gegensätzlichkeit zwischen diesen Beiden hervorgehoben werden sollte, von denen „der eine sich im Rühmen erging und des Guten beraubt wurde, der andere aber verstummte und der Gnaden gewürdigt war":

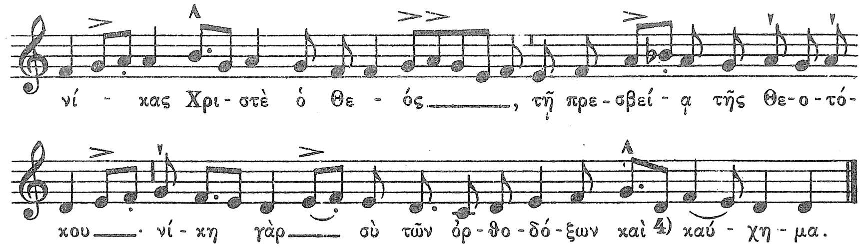


8. Hymne

D f. 3r; P f. 2v-3r; V f. 2v; Q f. 10r; J f. 2r; K f. 2r. (vide Anhang Nr. V). Men. p. 4. Dox. p. 16.

1. Plag. *Johannes Monachos*





Var.

1) Dox. hat δυσώπησιν wie D; die übrigen Hss. φιλάνθρωπε.

Korr.

2) D ⊃ statt ⊃⌒ 3) D —\\ statt —\\ 4) D το

9. Hymne

D f. 3r.-3v; P f. 3r; V f. 2v; Q f. 10v; J f. 2r; K f. 2v. (vide Anhang Nr. VI). Men. p. 2. Dox. p. 10.

2. Plag. *Byzantios*



Korr.

1) ⊃⊃⌒ statt ⊃⊃ 2) ⊂— (wie P, Q, V, J) statt ⊃

10. Hymne

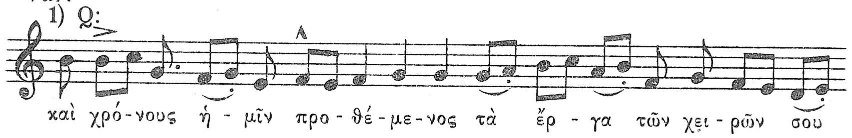
D f. 3v; P f. 2v; V f. 2v; Q f. 10v; J f. 2v; K f. 2v. Men. p. 13. Dox. p. 23

4. Plag.

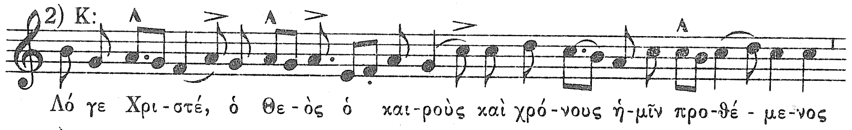


Var.

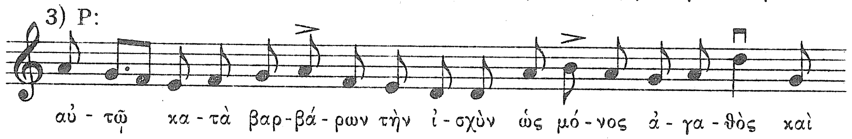
1) Q:

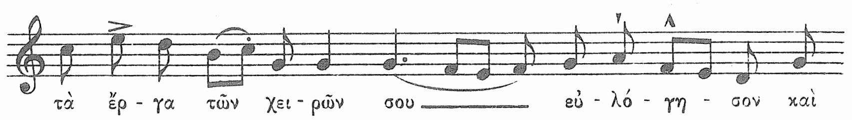


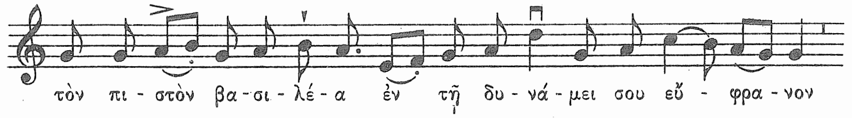
2) K:



3) P:





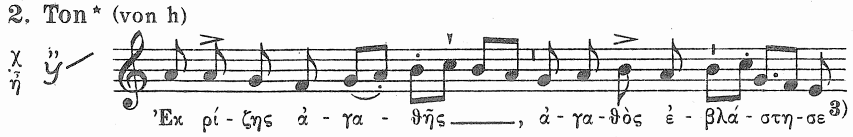


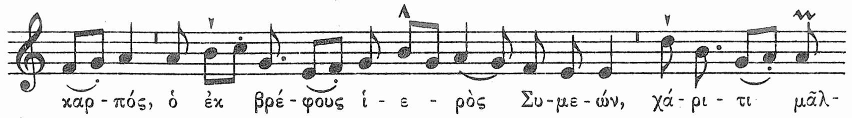
Korr.
4) D και των πιστων βασιλεων. 5) D αυτων.

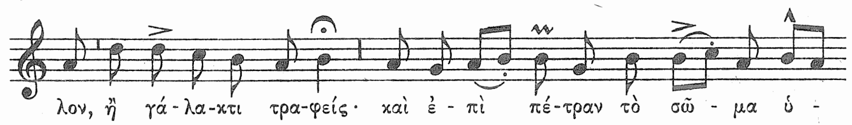
11. Hymne

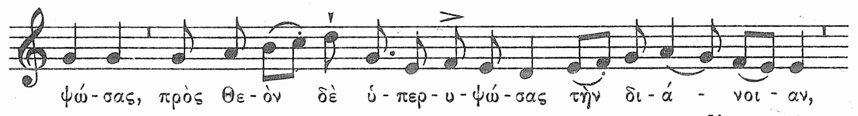
D f. 3v; P f. 2v; V f. 3r; Q f. 11r; J f. 2v; K f. 2v. Men. p. 13; Dox. p. 22.

2. Ton* (von h)

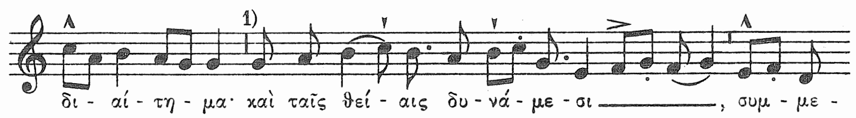




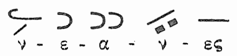


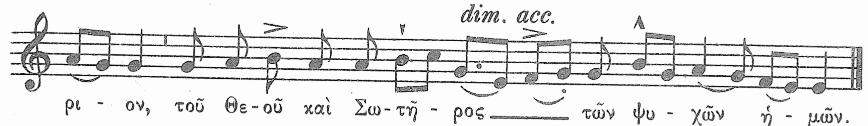








*Intonationsformel 



Korr.
1) D —, die anderen Hss. ⊂— 2) D ⊂—, die anderen Hss. — 3) D εβλαστησας.

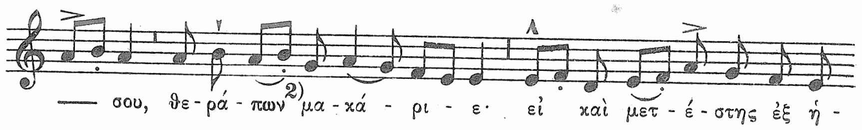
12. Hymne

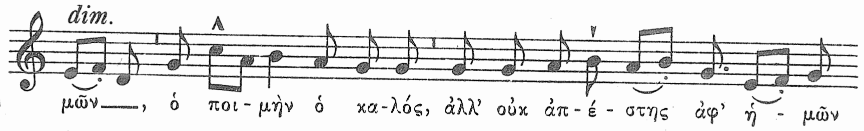
D f. 4r; P f. 3r; V f. 3r; Q f. 11r; J f. 2v; K f. 2v. Men. p. 2. Dox. p. 7.

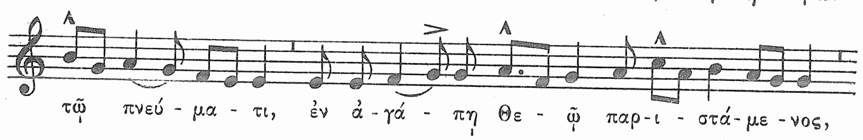
2. Ton (von g)



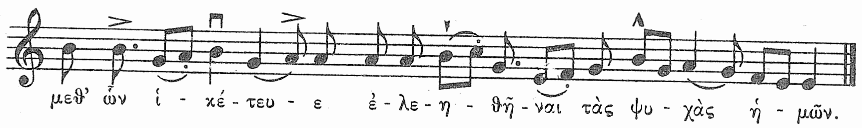












Var.
1) V:



2) D θεραπον; die Musik schliesst θέραπον aus.

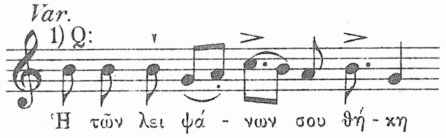
13. Hymne

D f. 4r; P f. 3r; V f. 3r; Q f. 11v; J f. 2v; K f. 3r. Men. p. 2. Dox. p. 8.

2. Ton (von h) *Kyprianos*



Var.



2) Die Neumen über der zweiten Silbe von ἀγ-γε-λων sind in D kaum leserlich. Nach P und Q ergibt sich, dass die Gruppe geschrieben ist. P und Q haben statt ἀγγέλων das auf das Geistige bezügliche ἀ-σω-μά-των

14. Hymne

D f. 4v; P f. 3v; V f. 3v; Q f. 12r; J f. 2v; K f. 3r. Men. p. 2. Dox. p. 9.

2. Ton (von h) *Germanos*



Var.



Komm.

3) Typisches Melisma des 2. Tones. Ausführlicher darüber bei Hymne 16 Anm. 1, und 90. Hymne, Anm. 1.

15. Hymne

D f. 4v; P f. 3v; V f. 3v; Q f. 12r; J f. 3r; K f. 3r. Men. p. 2. Dox. 15.

1. Plag. (von g)



Korr.

1) wie in P und Q statt



16. Hymne

D f. 4v-5r; P f. 3v; V f. 3v; Q f. 12v; J f. 3r; K f. 3r. Men. p. 2; Dox. p. 9.

2. Plag. (von a) *Germanos*



Korr.

2) D επρωριστον.

Komm.

1) Auf das Hervorheben der Konjunktion διὸ durch ein längeres Melisma ist bereits in der Anmerkung zur 7. Hymne aufmerksam gemacht worden. Wir finden das gleiche Melisma, wie es hier bei διὸ steht, in der 14. Hymne bei dem Worte φωτί, in der 29. Hymne bei δι' ἧς, in der 90. Hymne wieder bei διὸ.

17. Hymne

D f. 5r; P f. 3v; V f. 4r; Q f. 12v-13r; J f. 3r; K f. 3v. Men. p. 13. Dox. p. 21.

2. Ton (von h) *Germanos*



1) D ανακαλεσαμενος

Gedächtnis der Heiligen Mamas und Johannes des Fastenden, Patriarchen von Kpel († 595)

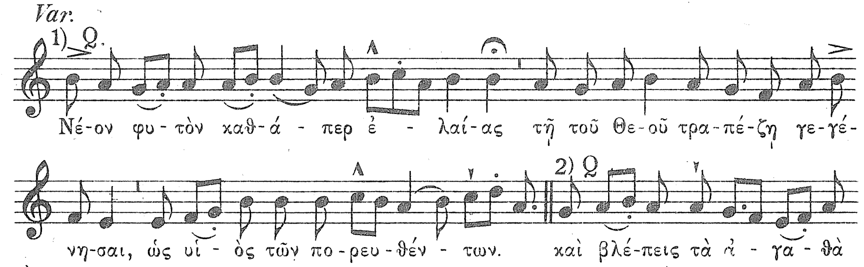
18. Hymne

D f. 5r; P f. 3v-4r; V f. 4r; Q f. 13r; J f. 3r; K f. 3v. (vide Anhang Nr. VII). Men. p. 14. Dox. –.

2. Ton (von h) *Byzantios*



Var.



3) Men. εὐλόγησε

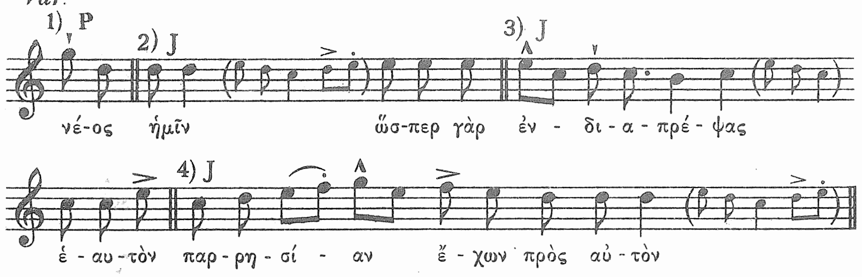
19. Hymne

D f. 5v; P f. 4r; V f. 4r; Q f. 13v; J f. 3v; K f. 4r. Men. p. 14. Dox —.

4. Ton (von g)



Var.



Korr.

5) D προσηγαγες. 6) D ενδιαθρεψας. 7) D προσηνεγκας.

3. September

Gedächtnis der Heiligen Anthimos und Theoktistos

20. Hymne

D f. 6r; P f. 4r; V f. 4v; Q f. 14r; J f. 3v; K f. 4r. Men. p. 28. Dox.—.

4. Ton *Ephraim Karias*





Korr.

1) wie in P und J statt 2) wie in P und J statt —

4) D Την Νικομιδαιων μεγαλωπολιν

21. Hymne

D f. 6r-6v; P f. 4v; V f. 4v; Q f. 14v; J f. 3v; K f. 4v. Men. p. 22. Dox.—.

2. Plag. (von g)



Korr.

1) wie in P statt 2) D αυτον προσηνεγκαν 3) wie in P statt

4. September

Gedächtnis des Heiligen Babylas, Bischof von Antiochia, und des Heiligen Propheten Moses.

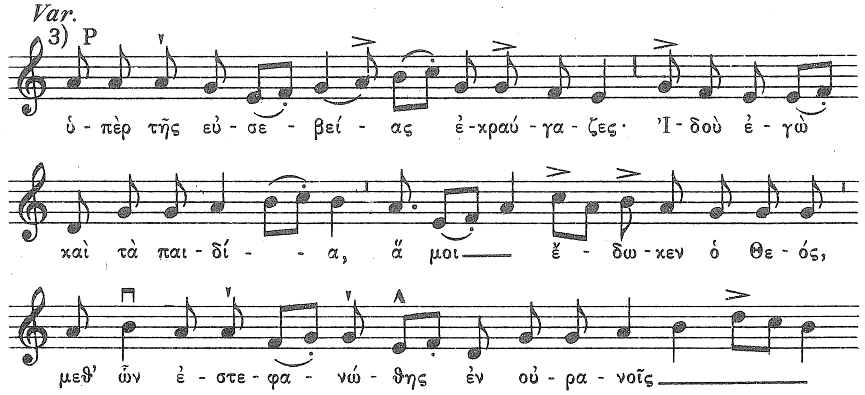
22. Hymne

D f. 6v; P f. 4v-5r; V f. 5r; Q f. 15r; J f. 4r; K f. 4v. Men. p. 29. Dox. –.

2. Plag. (von e)



Var.



Korr.

1) D ⊃ statt ⊃•• 2) D — statt ⌂ (wie in P U J). 4) in den anderen Mss. und Men. τυράννου

Komm.

Die Aufzeichnung dieser Hymne im Cod. D weist einige auffällige Modulationen aus dem 2. plagalen Ton auf. So führt bei ἐκραύγαζες die Kadenz in den 1. Ton; allerdings mit einer Wendung, die dem 1. Ton fremd ist und typisch für den 2. Ton. Hält man sich an Cod. P, so ist das Befremdende dieser Stelle ausgelöscht. Die Melodie bleibt im 2. Plag. und im weiteren Verlaufe wird bei ἅ μοι ἔδωκεν ὁ Θεός die Modulation in den 3. Ton mit Einführung des b vermieden. Wir haben es demnach in D mit einer fehlerhaften Aufzeichnung oder schlechten Fassung der Melodie zu tun, die in P viel reiner erhalten ist. Deshalb wurde die Korr. bei 1) durchgeführt.

23. Hymne

D f. 6v-7r; P f. 4v; V f. 5r; Q f. 15v; J f. 4r; K f. 4v. Men. p. 29. Dox. –.

2. Plag. (von e)



Var.



2) Men. τὰς ἀριστείας σου 3) D ⌐ statt ⊃ wie in P u. Q.

5. September

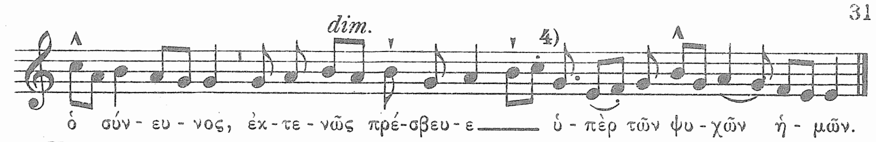
Gedächtnis des Heiligen Propheten Zacharias

24. Hymne

D f. 7r; P f. 5r; V f. 5r; Q f. 15v; J f. 4r; K f. 5r. Men. p. 37. Dox. p. 25.

2. Ton (von h) *Anatolios*





Korr.
1) D wie in P statt 2) D irrig; P, V, Q, J, K
3) D — irrig; P, V, Q, J, K 4) D irrig; P, V, Q, J, K 5) D συνβουλη
6) διου.

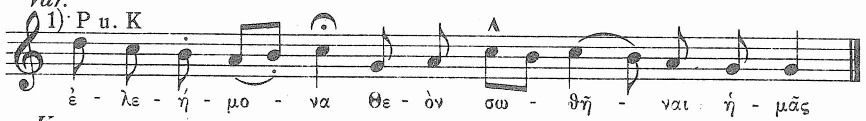
25. Hymne

D f. 7v; P f. 5r; V f. 5v; Q f. 16r-16v; J f. 4v; K f. 5r. Men. p. 36. Dox. p. 24.

4. Plag.* (von g)



Var.



Korr.
2) D σημερον. 3) D Ζαχαριας. 4) D εκβλαστησασαν.

* Intonationsformel νε-ά-γι-ε

8. September

Fest Mariä Geburt.

26. Hymne

D f. 7v; P f. 5v; V f. 6r; Q f. 16v; J f. 4v; K f. 5v. Men. p. 56. Dox. 32.

1. Ton (von d) *Stephanos Hagiopolites*





Var.



7) Men. ἡ οἰκοδομηθεῖσα

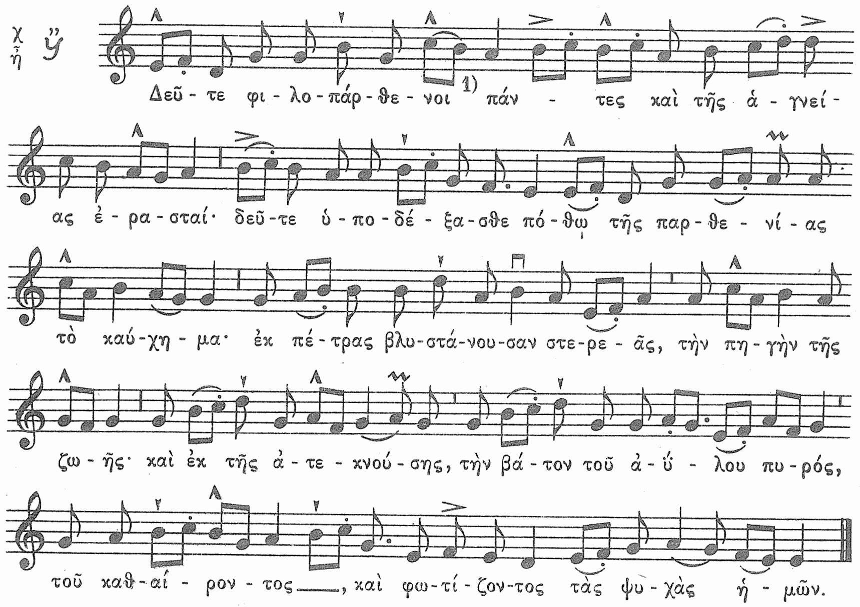
Korr.

1) D ⌒ statt — (P, Q) 4) D ⊃ statt ⊃⌒ 6) D λεγουσα 8) D δι ου

27. Hymne

D f. 8r; P f. 5v; V f. 6r; Q f. 17v; J f. 4v; K f. 5v. Men. p. 57. Dox. 34.

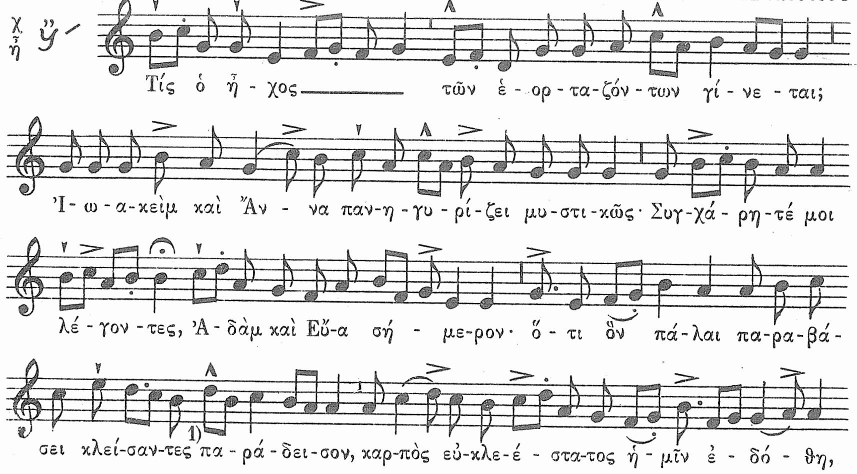
2. Ton* (von g)



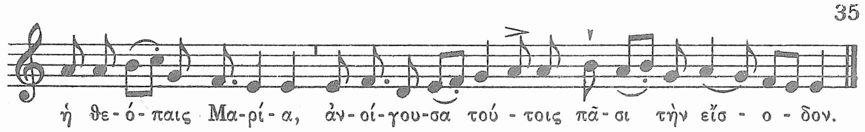
28. Hymne

D f. 8v (Schrift stark abgeblättert, ergänzt nach P f. 6r); V f. 6r-6v; Q f. 17v; J f. 5r; K f. 6r. Men. p. 57. Dox. p. 57.

2. Ton (von a)* *Anatolios*



* Intonationsformel schwer lesbar



Var.
1) Men. ὅτι τοῖς πάλαι παραβάσει κλείσασι

29. Hymne

D f. 8v (Schrift stark abgeblättert; ergänzt nach P f. 6r); V f. 6v; Q f. 18r; J f. 5; K f. 5v. Men. p. 57. Dox. 35 u. 36.

2. Ton* (von g)



Var.
2) Men. εὐλογημένος

Korr.
1) D ηγλαισμενος 2) D ζωην; Men. ζωῆς

* Intonationsformel unleserlich

30. Hymne

D f. 9r; P f. 6r; V f. 6v; U f. 2r; Q f. 18v; J f. 5r; K f. 6r. Men. p. 57. Dox. p. 38.

4. Ton (von g) *Germanos der Patriarch*



Var.
2) Men. Ἰ.τε καὶ Ἄ. 3) Men. ἀγαθότητος

Korr.
1) D ⁄ statt ⁄ (P)

* Martyrie in D irrig

31. Hymne

D f. 9r; P f. 6v; V f. 7r; U f. 2v; Q f. 18v; J f. 5v; K f. 6r. Men. p. 57. Dox. p. 39.

4. Ton (von g) *Germanos der Patriarch*



Korr.
1) D statt (P)

32. Hymne

D f. 9r-9v; Cantab. Trin. 256B. f. 10v; Crypt. f. 10v; P f. 6v; V f. 7r; U f. 2r; Q f. 19r; J f. 5v; K f. 6v.* Men. p. 57. Dox. p. 40.

4. Ton (von g) *Germanos der Patriarch*

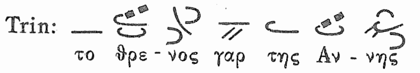


* Diese Hymne enthält in allen Hss. Fehler, so dass nur durch Heranziehung der Cod. Trin. und Crypt. eine Entzifferung möglich war.



Korr.

1) D, die anderen Hss. 2) nach Trin. und Crypt; D ist hier fehlerhaft. Trin:



3) D, Trin. und Crypt. 4) Men. λαμπροφορείτω 5) Men. τέξονται
6) Men. ὁ θρῆνος 7) D λεγουσα

33. Hymne

D f. 9v; P f. 7r; V f. 7v; U f. 3r; Q f. 20r; J f. 5v; K f. 7r. Men. p. 55. Dox. p. 31.

2. Plag. (von e) *Sergios*



4) Men. φυτόν

34. Hymne

D f. 10r; P f. 7r; V f. 7v; U f. 3v; Q f. 20v; J f. 6r; K f. 7r; Men. p. 55. Dox. p. 44.

2. Plag. *Sergios*



* Intonationsformel in D falsch. Der Anfangston ist nach J festgestellt:

35. Hymne

D f. 10r; P f. 7r; V f. 7v; U f. 3v; Q f. 21r; J f. 6r; K f. 7r. Men. p. 55. Dox. p. 28.

2. Plag. (von f) *Sergios*



Korr.

1) D ⊃⊃ statt ⸗ (P, Q, J) 2) D ⸌⸍ statt ⸌⸍ (V, K, J)
3) D ⊃ χ statt ⊃ (P, Q, J) 4) D σαφως

36. Hymne

D f. 10v; P f. 7v; V f. 8r; Q f. 21v; J f. 6r; K f. 7v. Men. p. 55. Dox. p. 29.

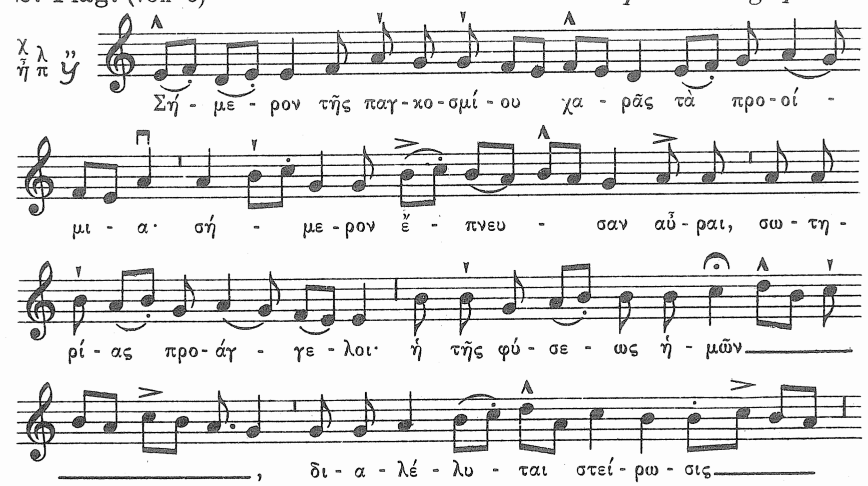
2. Plag. (von g) *Stephanos Hagiopolites*



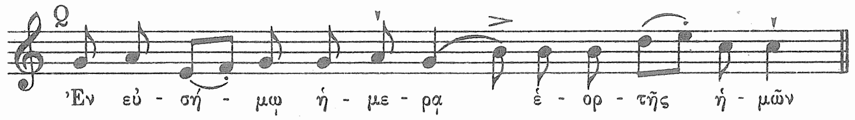
37. Hymne

D f. 10v; P f. 7v; V f. 8r; Q f. 21v; J f. 16r; K f. 7v. Men. p. 55. Dox. p. 30

2. Plag. (von e) *Stephanos Hagiopolites*

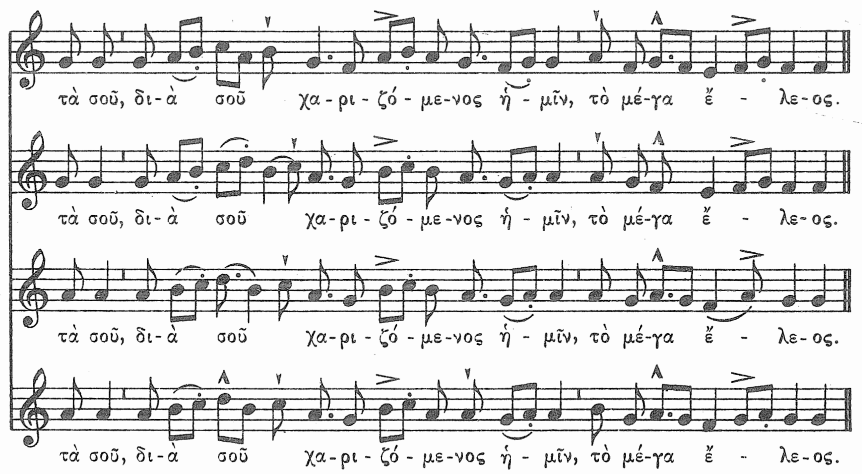


* Martyrie nach K korrigiert



2) D und V.: ; K, U, P, Q haben am Schlusse einen Apostroph weniger ( ), was eine richtige Entzifferung ermöglicht. Nachstehend die Varianten dieser Stelle:





3) Men. ἐλυτρώθημεν 4) V, U, K, P, Men.: χαριζόμενος ἡμῖν τὸ μέγα ἔλεος

40. Hymne

D f. 11v; P f. 8r; V f. 8v; Q f. 22r; J f. 6v; K f. 8v. Men. p. 57. Dox. p. 41.

4. Plag. *Sergios Hagiopolites*





Korr.

1) wie K statt (D) 3) wie P statt (D)
5) wie P statt (D) 7) wie P statt (D)

Gedächtnis der Heiligen Joachim und Anna.

41. Hymne

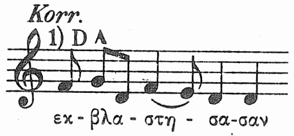
D f. 12r; P f. 8v; V f. 9r; U f. 4v; Q f. 23v; J f. 7r; K f. 9r. Men. p. 66. Dox. p. 46.

1. Plag. *Ephraim Karias*

χ λ η π *



Korr.



2) Korrigiert nach P. D: P: K: 3) Men. ἡμῶν. 4) Men. ἐβλάστησε. 5) D δυσωπει. 6) D αιτουμενοι

* Martyrie bei D falsch; nach den anderen Hss. korrigiert.

Weihefest der Auferstehungskirche.

42. Hymne

D f. 12r; P f. 8v; V f. 9r; U f. 4v; Q f. 24r; J f. 7r; K f. 9v. Men. p. 94. Dox. p. –

1. Ton *Johannes Monachos*



43. Hymne

D f. 12v; P f. 8v; V f. 9v; U f. 5r; Q f. 24r; J f. 7r; K f. 9v. Men. p. 94. Dox. p. –

1. Ton *Anatolios*



Korr.
3) D αλγησαι 4) Men. γνωσθῆναι

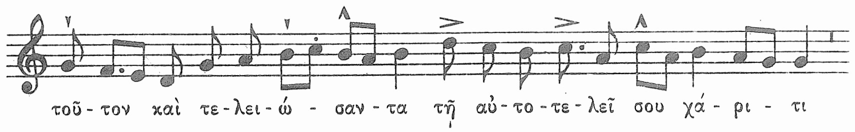
44. Hymne

D f. 12v; P f. 9r; V f. 9v; Q f. 24v; J f. 7v; K f. 10r. Men. p. 87. Dox. p. 52.

2. Ton (von a) *Anatolios*



* Martyrie in D verschrieben; es muss […] stehen.



Korr.

1) statt […] zu korrigieren […] 4) […] (P) statt […] (D) 5) […] (P) statt […] (D) 6) […] (P) statt […] (D) 7) […] (P) statt […] (D) 8) […] (P) statt […] (D) 9) D ιερουργουμενους 10) D προσδεχομενος 11) D αντιδιδουναι δε

45. Hymne

D f. 13r; P f. 9r; V f. 9v; U f. 5v; Q f. 25r; J f. 7r; K f. 10r. Men. p. 94. Dox. p. 55.

3. Ton (von c)



Korr.

1) U […] 2) […] statt D […] 3) D παλαιων 4) D παρηλθων
5) D αλλοιουμεθα

46. Hymne

D f. 13r; P f. 9r; V f. 10r; U f. 5v; J f. 7v; K f. 10v. Men. p. 94. Dox. –.

4. Ton *Johannes Monachos*

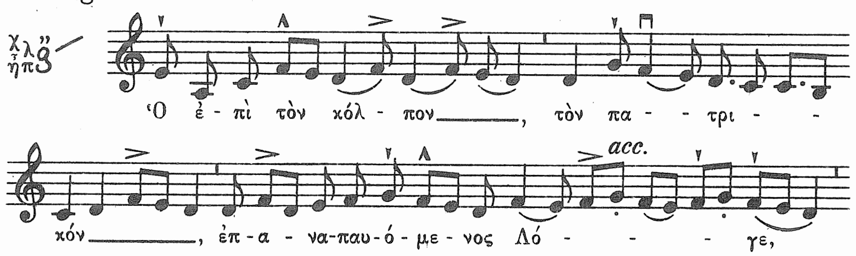


Korr.
1) D αθροισθεντες. 2) D ⊃⌒◡ statt ⊃◡⊃

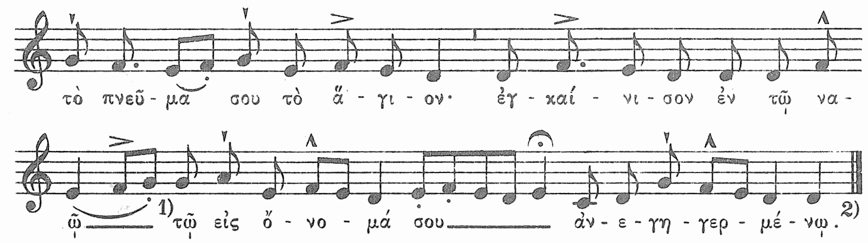
47. Hymne

D f. 13v; P f. 9v; V f. 10r; U f. 6r; J f. 7v; K f. 10v. Men. p. –. Dox. –.

1. Plag.



* Vide Tillyard, Signatures and Cadences, Br. Sch. A., Nr. XXVI, p. 83.



Korr.
1) D εν τω ναω σου. 2) D ανεργειγερμενον

48. Hymne

D f. 13v; P f. 9v; V f. 10r; U f. 6r; J f. 7v; K f. 10v. Men. p. 85. Dox. p. –.

2. Plag.



Korr.
1) Men. τιμᾶσθαι

49. Hymne

D f. 13v; P f. 9v; V f. 10v; U f. 6v; J f. 8r; K f. 11r. Men. p. 85. Dox. p. –.

2. Plag.



Korr.

1) D [neume] statt [neume] (K, P, V) 3) D [neume] statt [neume] wie P etc.

4) Men. παιδαγωγήσωμεν

50. Hymne

D f. 14r; P f. 10r; V f. 10v; U f. 7r; J f. 8r; K. f. 11v. Men. p. 85. Dox. p. 50

2. Plag.

Johannes Monachos



Korr.

2) [neume] (P) statt [neume] (D) 3) Men. Κύριε 4) Men. δοξάζομεν δεόμενοι

5) Men. ἁγιασθῆναι

51. Hymne

D f. 14r; P f. 10r; V f. 10v; U f. 6v; J f. 8r; K f. 11v. Men. p. 85. Dox. p. —

2. Plag. *Anatolios*



Korr.

1) Sic D; Men. ἔχουσα σὲ τὸν δι' αὐτὴν ἐπ' ἐσχάτων, ἀτρέπτως γενόμενον ἄνθρωπον

Fest der Kreuzerhöhung. Gedächtnis des Heiligen Johannes Chrysostomos.

52. Hymne

D f. 14v; P f. 10r; V f. 11r; U f. 7v; J f. 8v; K f. 12r. Men. p. 97. Dox p. 61.

1. Ton



Var.

1) Men. ὑψούμενον.

53. Hymne

D f. 14v; P f. 10v; V f. 11v; U f. 7v; J f. 8v; K f. 12v. Men. p. 97. Dox. p. 62.

1. Ton



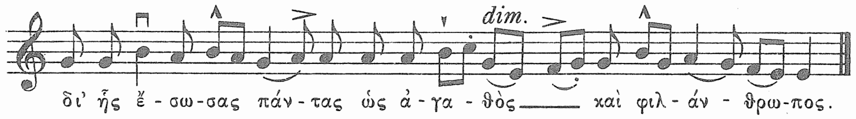
54. Hymne

D f. 15r; P f. 10v; V f. 11v; U f. 8r; J f. 8v; K f. 12v. Men. p. 96. Dox. p. 58.

2. Ton







Var.

1) Die Martyrie für den 2. Ton ist selten (v. Tillyard, Signat. and Cadences) und verlangt den Beginn von g (h a g), wäre demnach der einfachen Form ὔ gleichzusetzen. Wollte man bei vorstehender Hymne aber mit g beginnen, so würde dies keine Lösung ergeben. Die hier versuchte Lösung, mit Anfang von e ergibt allerdings beim Satzhalbschluss δικαιοσύνη eine unbefriedigende Kadenz: (e f e d c c). Eine Terz höher transponiert, also dem durch die Martyrie angegebenen Anfangston *g* entsprechend, ergäbe sie dagegen eine der häufigsten Kadenzformeln:



Die scheinbar glatte Lösung der Hymne ist demnach kein Beweis für die Richtigkeit der Aufzeichnung in D, da dem Schreiber unbedingt ein Fehler unterlaufen ist, der sich nur infolge der starken Varianten in den verschiedenen Hss. nicht mit absoluter Sicherheit an einer bestimmten Stelle lokalisieren lässt, so dass hier das Original ohne Korrektur wiedergegeben wurde. Nach P, der die einfache Martyrie ὔ vorgesetzt hat, die ebenfalls den Beginn von g ausfordert, lautet die Hymne:





Von × stimmen beiden Versionen überein; der Fehler dürfte zwischen A und B zu suchen sein.

Korr.

2) D τυραννιδα 3) D χαρα 4) D βασιλευς 5) nach K; statt muss — gesetzt werden.

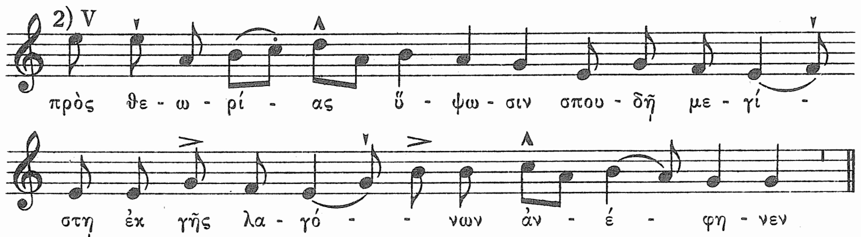
55. Hymne

D f. 15r; P f. 10v; V f. 12r; U f. 8v; J f. 9r; K f. 13r. Men. p. 97. Dox. p. 63.

2. Ton *Theophanes*



Var.



Korr.

1) statt 3) D δειλος

56. Hymne

D f. 15v; P f. 11r; V f. 12r; U f. 8v; J f. 9r; K f. 13r. Men. p. 97. Dox. p. 64.

2. Ton *Kyprianos*





Korr.

1) D φαλαγχας. 2) K, P statt (D) 3) D καταλαβονταις 4) statt (D) wie P: ⁄ 5) D φωνι βοωντα και λεγωντα

57. Hymne

D f. 16r; P f. 11v; V f. 12r; U f. 9v; J f. 9r; K f. 13v. Men. p. 97. Dox. p. 65.

2. Ton (von h) *Kaiser Leo*

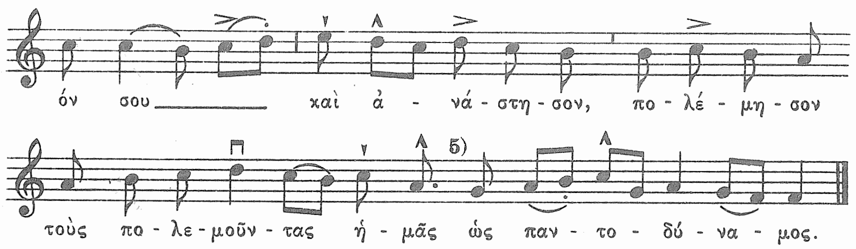


58. Hymne

D f. 16r; P f. 11v; V f. 12v; U f. 9r; J f. 9r; K f. 13v. Men. p. 94. Dox. p. 56.

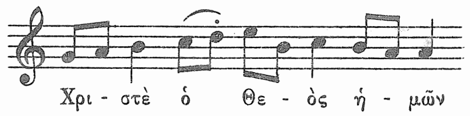
3. Ton (von a) *Johannes Monachos*



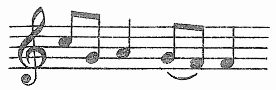


Korr.

1) Vorstehende Hymne ist in D, aber auch in den übrigen Hss. in besonders schlechtem Zustand überliefert. Die Martyrie verlangt als Anfangston a. Über der ersten Silbe Χρι- steht aber ein Apostroph, so dass der erste Ton g lauten müsste. Wenn man mit diesem Ton nun beginnt, so endet infolge zweier Fehler im Verlaufe der Aufzeichnung die Hymne scheinbar richtig mit f, ergibt aber einen sinnlosen melodischen Verlauf, denn bereits bei den ersten Phrase:



ergibt sich eine falsche Lagerung der ständig wiederkehrenden Kadenzformel:



Daher muss wie in P und K als erstes Neumenzeichen ⊃̑ und nicht ⊃ angenommen werden.

2) Hier ist nicht wie in D und K eine Quarte, sondern wie in P eine Quinte anzunehmen. Dagegen erscheint die Aufzeichnung von P gleich zu Anfang wenig befriedigend:



3) D τοις εαυτου δακτυλης 4) ⌢ in allen Hss. statt —

5) ἡμᾶς fehlt in einigen Hss. 6) D ημονε

59. Hymne

D f. 16r; P f. 11v; V f. 12v; U f. 9v; J f. 9v; K f. 14r. Men. p. 97. Dox. p. 69.

4. Ton *Anatolios*





Korr.

1) D ⊃⌒ statt ⊃ 2) D ⊃⌒ statt ⊃⌣

60. Hymne

D f. 16v; P f. 12r; V f. 13r; U f. 10r; J f. 9v; K f. 9v. Men. p. 97. Dox. p. 65.

4. Ton





Var.



Korr.
2) D ων ειδεν.

61. Hymne

D f. 17r; P f. 12r; V f. 13r; U f. 10r; J f. 9v; K f. 15v. Men. p. 97. Dox. p. 67.

4. Ton * *Anatolios*



*** Unter 14 Hymnen des 4. Tones ist diese die einzige, die auf c endet und auch im Verlauf der Melodiebildung von den anderen Melodien des gleichen Tones abweicht.**



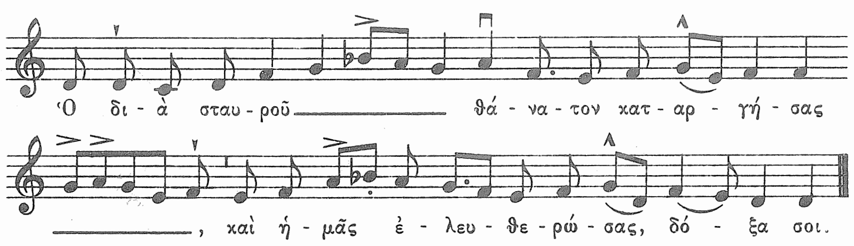
Var.
1) αἱ fehlt im Men. 2) die in Klammern [] gesetzte Stelle fehlt in D; sie ist nach P ergänzt. Der Grund der Auslassung ist darin zu suchen, dass die zu den Worten τῇ ἐλλάμψει κτλ. gesungene melodische Phrase unmittelbar bei den Worten τῇ ἰσχύϊ σου κτλ. wiederholt wird. Dass diese Auslassung nicht unbemerkt geblieben ist, beweist der Umstand, dass unter die letzte Zeile von fol. 17r mit anderer Schrift die ersten beiden Worte der ausgelassenen Verse τῇ ἐλλαμψει zweimal gesetzt sind. Men. wie Dox. enthalten die ausgelassene Stelle.

62. Hymne

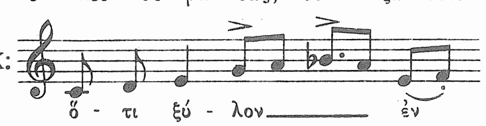
D f. 17r-17v; P f. 12v; V f. 13v; U f. 10r; J f. 10r; K f. 15r. Men. p. 103. Dox. p. –.

1. Plag. (von d)





1) in D verwischt; hier nach P. K:



2) in D verwischt; nach P ergänzt.

63. Hymne

D f. 17v; P f. 12v; V f. 13v; U f. 11r; J f. 10r; K f. 15r. Men. p. 103. Dox. p. –.

1. Plag.



64. Hymne

D f. 17v-18r; P f. 12v; V f. 13v; U f. 12v; J f. 10r; K f. 15v. Men. p. 86. Dox. p.

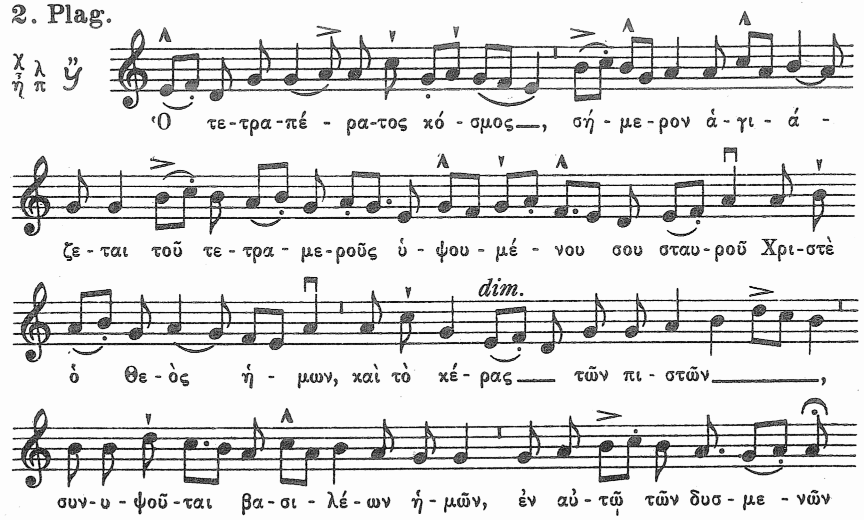
2. Plag. *Johannes Monachos*

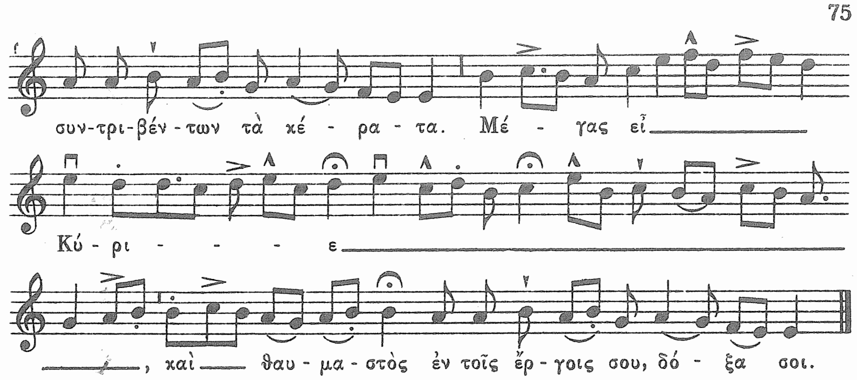


65. Hymne

D f. 18r; P f. 13r; V f. 14r; U f. 12v; J f. 10r; K f. 16r. Men. p. 104. Dox. p. 75.

2. Plag.





66. Hymne

D f. 18r; P f. 13v; V f. 14r; U f. 12r; J f. 10v; K f. 16v. Men. p. 104. Dox. p. –.

2. Plag.



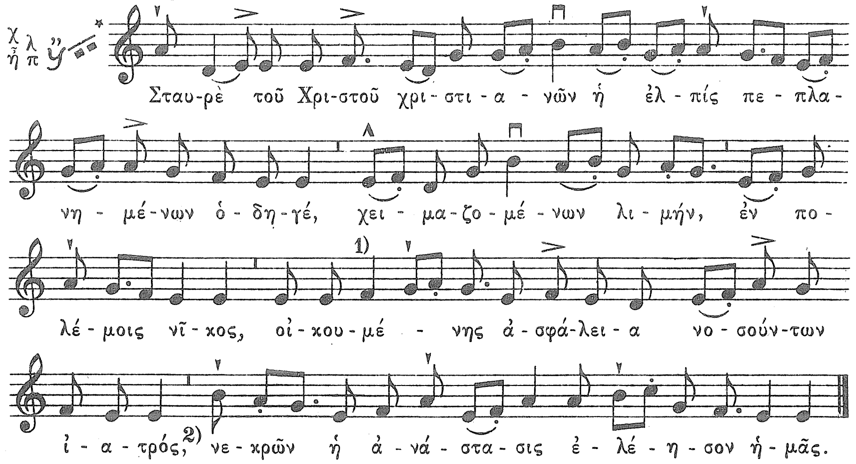
Korr.

1) D irrig ⊃, statt ⊃⌒ (P, K) 2) D irrig ⊂— statt ⊃ (P, K) 3) D του εκ θεου ετουμενου

67. Hymne

D f. 18v; P f. 13v; V f. 14r; U f. 12v; J f. 10v; K f. 16v. Men. p. 98. Dox. p. 72.

2. Plag (von g)



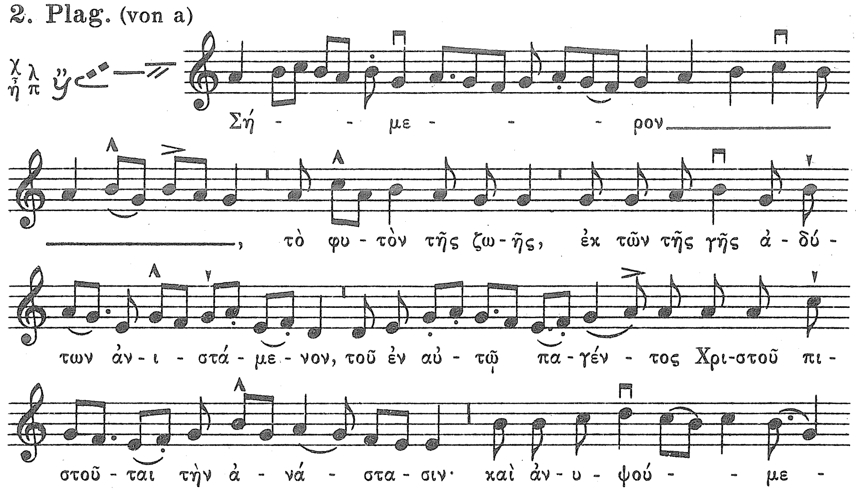
Korr.

1) D P, V 2) Men. ἰατρέ

68. Hymne

D f. 18v; P f. 13r; V f. 14v; U f. 11r; J f. 10v; K f. 16r. (Übertragung nach U)**
Men. p. 103. Dox. p. 78.

2. Plag. (von a)



* Die Martyrie fehlt in D; sie ist aus P ergänzt.

** Da die Entzifferung nach D infolge mehrerer Fehler unmöglich ist, wird im Anhang VIII die Übertragung dieser Hymne nach P, K, V gegeben.



1) D ο εν αυτω σταυρωθης 2) D ως φιλανθρωπος

69. Hymne

D f. 18v-19r; P f. 13r; V f. 14v; U f. 11v; J f. 10v; K f. 16v. Men. p. 102. Dox. p. 72.

2. Plag.





Var.



Korr.

2) D ⊃⌒; P: ⊃⌒

* Initialformel und Anfangston nach V korrigiert. D irrig:
Anfangszeichen in V ist

70. Hymne

D f. 19r; P f. 13v; V f. 14v; U f. 13r; J f. 11r; K f. 17r. Men. p. 98. Dox. p. 70

4. Plag. *Johannes Monachos*



Var.

Von × an ergibt die Melodiefassung von D eine Anlage und Kadenzierung, die nicht dem 4. Plag. entspricht, sondern dem 3. authent.; diese Abweichung verschwindet in der nachstehenden Melodiefassung in K und P, welche letztere sich von K nur geringfügig unterscheidet.



71. Hymne

D f. 19v; P f. 13v; V f. 15r; U f. 12v; J f. 11r; K f. 15v. Men. p. 103. Dox. p. –.

4. Plag.





In dieser Gestaltung der Melodie ist die Modulation in den 2. Ton vermieden, die bei × ihren Ausdruck durch die Kadenzformel des 2. Tones erhält, während bei K an der gleichen Stelle die Melodie im 4. Plag. bleibt, und durch die Kadenz des 4. Plag. in diesem Ton befestigt erscheint.
In der Version K steht auch die folgende Phrase Εἰργάσω σωτηρίαν im 4. Plag. (nicht im 2. authent. wie bei D). Ferner verschwindet bei ×× τὴν ἀνάστασιν δι' ὧν der Übergang in den 3. Ton mit dem charakteristischen Schritt f-c und den folgenden Intervallen b-a, b-a, welche die tonale Einheitlichkeit des 4. Plag. stören.

15. September

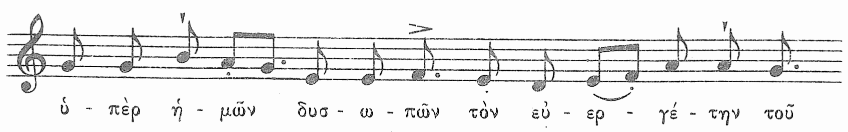
Gedächtnis des Heiligen Märtyrers Niketas.

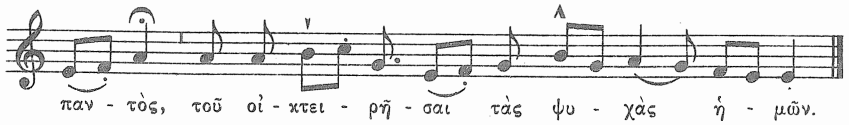
72. Hymne

D f. 19v; P f. 14r; V f. 15r; U f. 13r; J f. 11r; K f. 17v. Men. p. 105. Dox. p. —.

2. Plag. (von a) *Theophanes*







Korr.

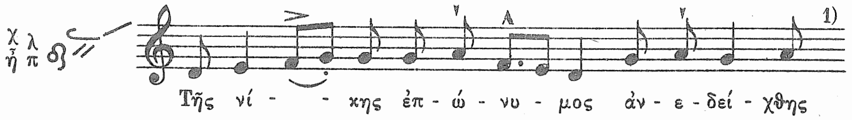
1) D statt wie P
νι - κη - τι - κω - ως νι - κη - τι - κω - ως

2) D statt (P und K) 3) Men. ἐκπληρώσας

73. Hymne

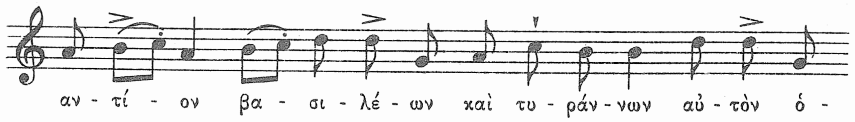
D f. 20r; P f. 14r; V f. 15v; U f. 13v; J f. 11r; K f. 17v. Men. p. 106. Dox. p. –.

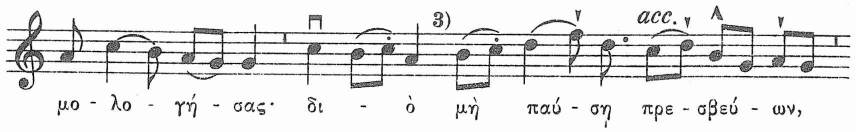
4. Plag. (von a)

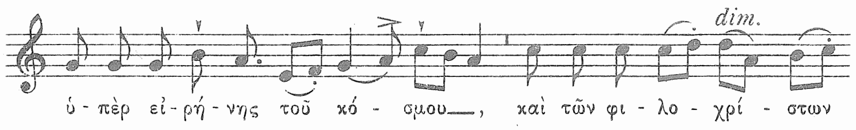


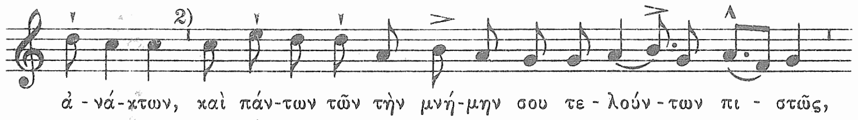








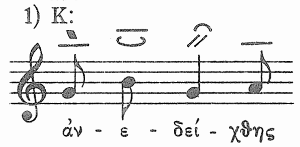






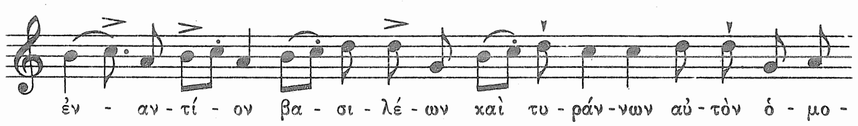
Var.

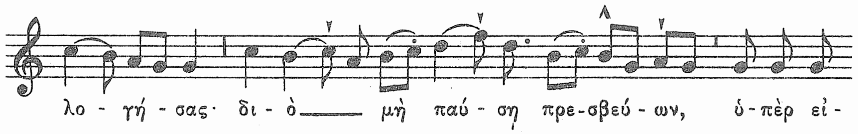
1) K:



2) der ganze Mittelteil dieser Hymne weist gegenüber den anderen Hss. Veränderungen auf, die hier nach K wiedergegeben seien:









Korr.

3) wie in P und K statt (D)
δι ο

16. September

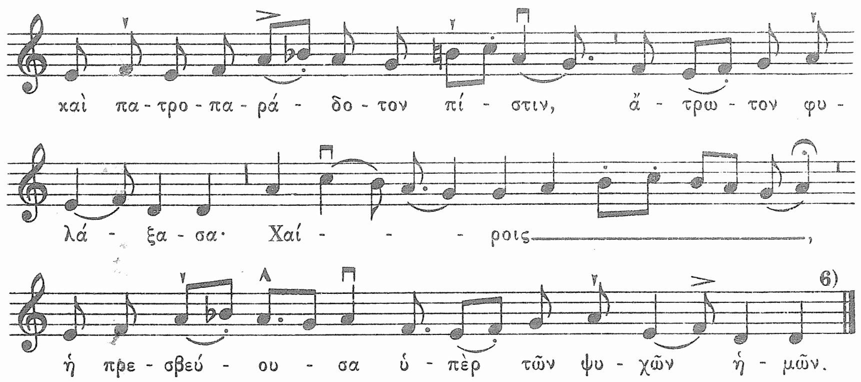
Gedächtnis der Heiligen Euphemia.

74. Hymne

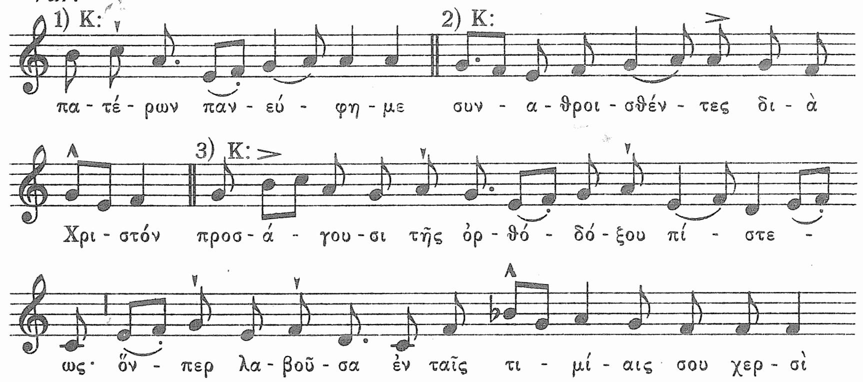
D f. 20v; P f. 14v; V f. 15v; U f. 13v; J f. 11v; K f. 18r. Men. p. 115. Dox. p. –.

1. Ton

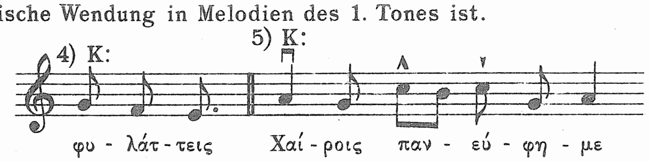




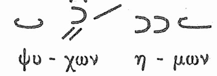
Var.

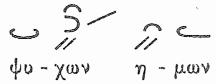


Diese Version stellt unbedingt die reinere Überlieferung dar, da die Kadenz bei πιστεως genau der folgenden μέχρι τέλους entspricht und überdies die melodische Wendung bei ἐν ταῖς τιμίαις mit dem doppelten Quartaufstieg *c-f-b* eine typische Wendung in Melodien des 1. Tones ist.



Korr.

6) bei D fehlerhaft: 

statt 

7) D προσαγωμεν 8) D φυλαττην 9) D ανδρειαν 10) Der Satz Χαίροις . . . φρόνημα fehlt im Menologium. Er steht an einer Stelle, wo die melodische Phrase, allerdings mit einer Variation, wiederholt wird.

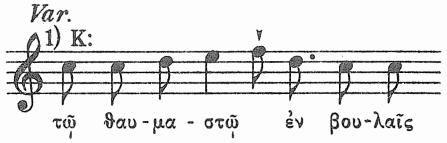
75. Hymne

D f. 20v; P f. 14v; V f. 16r; U f. 14r; J f. 11v; K f. 18r. Men. p. 114. Dox. p. –.

3. Ton (von a)



Var.



Korr.

2) statt ⌣ (D) muss wie in anderen Hss. ⌣ stehen 3) D θεομενην

76. Hymne

D f. 21r; P f. 15v; V f. 16r; U f. 14v; J f. 11v; K f. 18v. Men. p. 114. Dox. p. –.

3. Ton (von a)



Korr.

1) D hat — statt, wie beispielsweise P, ⊂— 2) D hat \‒ ⊃ statt, wie die anderen Hss., \‒ ς 3) D hat ⊃ statt, wie die anderen Hss., ⊃ ⌒

77. Hymne

D f. 21r; P f. –; V f. 16r; U f. 14v; J f. 12r; K f. 18v. Men. p. 114. Dox. p. –.

3. Ton



Var.

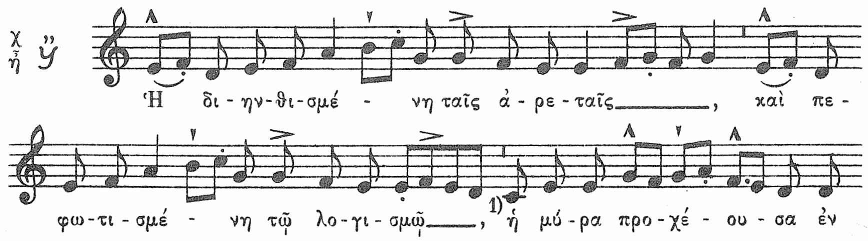
1) Men. σφραγισθέντες

Korr. 2) statt (vgl. P, U u. K.)

78. Hymne

D f. 21v; P f. 15r; V f. 16v; U f. 15r; J f. 12r; K f. 19r. Men. p. 110. Dox. p. 74.

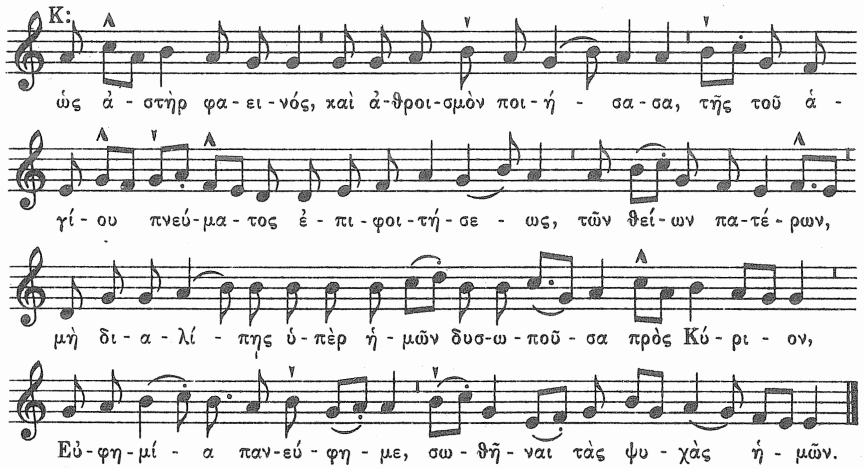
2. Plag.





Var.

Von × an verlässt die Melodie die Region des 2. Plag. und begibt sich in die des 3. Tones um am Ende unvermittelt wieder zurück zu modulieren. Dadurch ergibt sich die Notwendigkeit von hier an mehrfach ein ♭ einzuführen. Diese Abweichung aus dem 2. Plag. findet sich aber nicht in anderen Hss., beispielsweise nicht in K, der den Charakter der Tonart mit der richtigen Position der Kadenzen beibehält:



1) Men. τὸν λογισμὸν. 2) D τους θειους πατερας

3) Das Wortspiel mit dem Namen der Heiligen in den Hss. Εὐφημία πανεύφημε ist im Men. durch Εὐφημία πανένδοξε ersetzt.

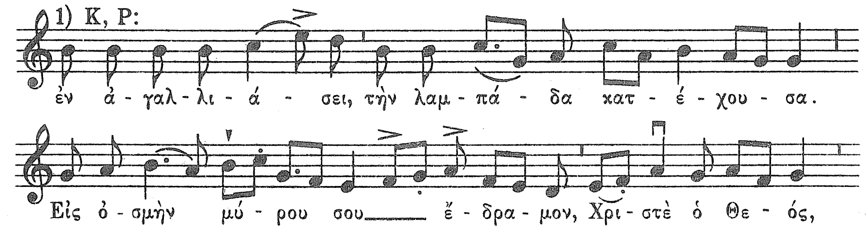
79. Hymne

D f. 21v; P f. 15v; V f. 16v; U f. 15v; J f. 12r; K f. 19r. Men. p. 114. Dox. p. 77.

2. Plag. *Johannes Monachos*



1) K, P:



80. Hymne

D f. 22r; P f. 15v; V f. 17r; U f. 15v; J f. 12r; K f. 19v. Men. p. 111. Dox. p. 76.

4. Plag. *Byzantios*



Korr.

1) statt D muss wie in den anderen Hss. stehen.

2) Men. hat mit Vermeidung des Wortspiels (wie in Hymne Nr. 77) πανενδόξου

3) D απας

20. September

Gedächtnis des Heiligen Eustathios.

81. Hymne

D f. 22r; V f. 17r; U f. 16r; J f. 12v; K f. 19v. Men. p. 129. Dox. p. –.

2. Ton *Ephraim Karias*



Korr.

1) statt D ... soll wie in den anderen Hss. ... angenommen werden. (siehe Einleitung S. XL)

2) D τω βιω 3) Men. προέθηκε

* Martyrie ist nach V zu korrigieren in ...

82. Hymne

D f. 22v; V f. 17r; U f. 16r; J f. 12v; K f. 20r. Men. p. 133. Dox. p. –.

4. Ton *Andreas Peros*



Korr.

1) statt ... hat K und anderen folgend ... zu stehen

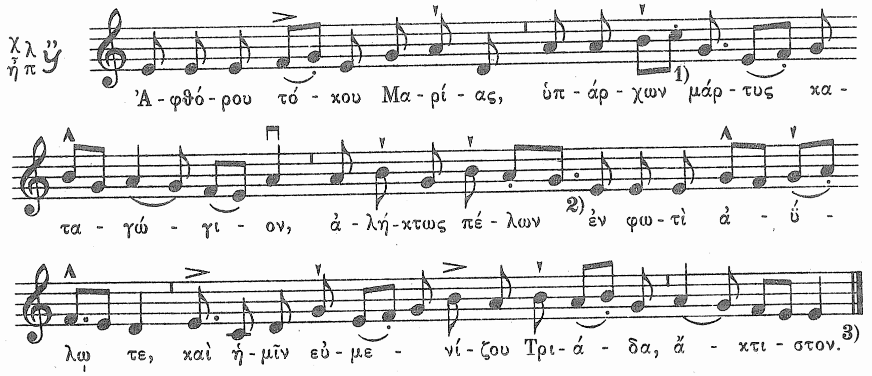
2) statt ... muss ... angenommen werden (vgl. K)

3) D τοις τεκνοις

83. Hymne

D f. 22v; V f. 17v; U f. 16v; J f. 13r; K f. 20r. Men. p. 133. Dox. p.—.

2. Plag.



Var.

2) Men. ἀλήκτως τε πέλων 3) Men. Τριάδα τὴν ἄκτιστον

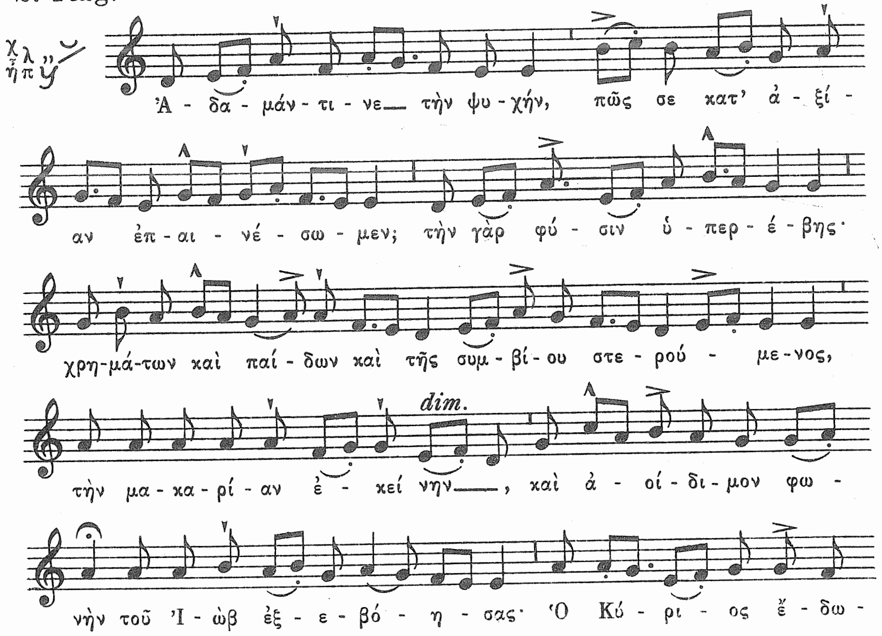
Korr.

1) D υπαρων

84. Hymne

D f. 23r; V f. 17v; U f. 16v; J f. 12v; K f. 20v. Men. p. 130. Dox. p.—.

2. Plag. *Ephraim Karias*





Korr.



2) D αφηλατω 3) D αλλω ηγαπισας

85. Hymne

D f. 23r; V f. 18r; U f. 17r; J f. 13r; K f. 21r. Men. p. 134. Dox. p. –.

4. Plag. (von g) *Germanos*



Korr.

1) Bezüglich der Martyrie und der Initialnote gehen die Hss. auseinander; D hat [Zeichen] als Initialnote; dies ist offensichtlich ein Schreibfehler, da V mit [Zeichen] beginnt. U hat allerdings als Martyrie [Zeichen], was einen Beginn von *a* andeutet und als Initialton —, so dass die erste Note ein *h* wäre. Dieser Anfang würde aber nicht zu dem fallenden Quartschrift des nächsten Wortes passen. Aus musikalischen Gründen ist daher – wegen der fortwahrenden Wiederkehr des ersten Motives – der Anfang mit *a* der richtige.

2) Men. τοῦ Σωτῆρος ἡμῶν γενόμενος ἐραστής, νῦν κτλ.

3) D χωρευεις

86. Hymne

D f. 23v; V f. 17v; U f. 17r; J f. 13r; K f. 20v; Men. p. 134. Dox. p. –.

4. Plag. (von a) *



Var. *Korr.*

1) Men. ἐσχηκὼς ἐνέργειαν 2) D καθοικειωσον

* Die Martyrie dieser Hymne ist in D offenbar verschrieben: [Zeichen] gibt keinen Sinn; sie stellt eine dreimalige Wiederholung des *g* vor, ist demnach keine Intonationsformel. Für den Beginn von *g* existiert (vide Tillyard, Handbook Tabelle Seite 33) die einfache Martyrie [Zeichen]. Es kann sich daher nur um die vom Schreiber missverstandene Martyrie [Zeichen] handeln, eine ungebräuchliche Erweiterung der herkömmlichen Initialformel [Zeichen], welche den Beginn von *a* angibt. Das Notenzeichen [Zeichen] über der ersten Silbe verlangt demnach als tatsächlich erste Note die Quart unter dem *a*, also *e*.

22. September

Gedächtnis des Heiligen Phokas.

87. Hymne

D f. 23v; V f. 18r; U f. –; J f. 13r; K f. 21r. Men. p. 136. Dox. p. 80.

4. Ton *Kyprianos*



Var.
2) Men. Χριστοῦ

Korr.
1) D τω κυριω 3) D υπεστειως; Men. συνέστιος 4) D διαπυρσιος

23. September

Fest der Empfängnis des Täufers

88. Hymne

D f. 24r; V f. 18v; U f. 17v; J f. 13r; K f. 21v. Men. p. 142. Dox. p. 81.

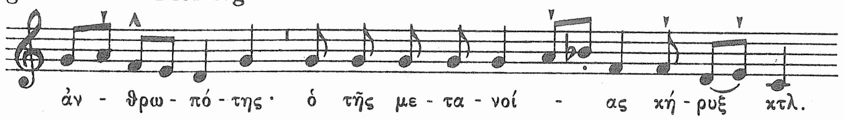
2. Plag. (von a) *Byzantios*





Var:

1) In U und K ist für die Silbe - ϑρω - die Gruppe statt D vorgeschrieben. Dies ergibt:



und erfordert bei NB eine zweite Änderung, die sich ebenfalls in den anderen Hss. findet: statt um aus der Modulation in den 3. Ton wieder in den 2. Ton zurückzukehren. In diesem Fall weist D die ursprünglichere und einfachere Fassung auf. 2) Man vergleiche mit diesem Melisma die parallele Stelle in der 12. Hymne bei ἐν οὐρανοῖς. Die Anordnung der Neumen ist hier nicht sehr klar, und um eine befriedigende Lesung zu erreichen ist die Aporrhoë ausgelassen.

Korr.

3) Men. ἔρχεται. 4) D Δε-ε-τ-ε-ε-ε 5) D εκ γεννητης 6) Men. πρεσβεύειν

24. September

Gedächtnis der Heiligen Thekla.

89. Hymne

D f. 24r; V f. 18v; U f. 18r; J f. 13v; K f. 22r. Men. p. 151. Dox. p. –.

1. Ton *Anatolios*

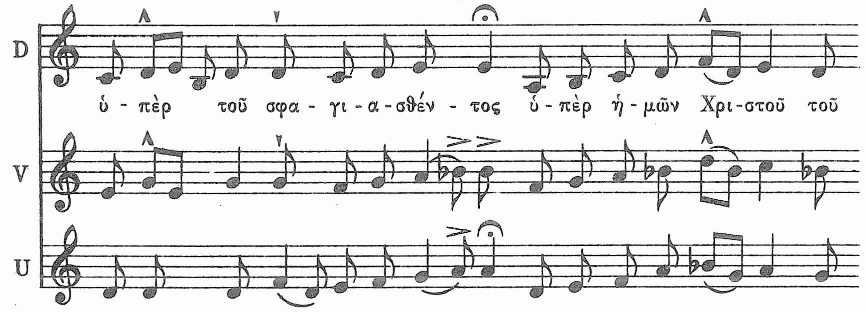




Korr.

1) D ; die anderen Hss. haben
προ κει τε   προ κει ται λα οι

Durch diesen Fehler ist D von hier an schwer lesbar. 2) Hier erfolgt der gleiche Fehler bei V; an Stelle eines Terzschrittes zu καὶ erfolgt nur ein Sekundschritt, wodurch jetzt D und V eine Strecke lang gleichartig verlaufen, allerdings beide falsch. 3) Von hier gehen alle Hss. stark auseinander; nur K bleibt richtig, und dient als Vorlage für die Übertragung.





4) Die in K eingefügte Hilfsmartyrie bestätigt, dass an dieser Stelle der Ton f (Initialton des 3. Authent.) erreicht sein muss. 5) τα fehlt in D.

90. Hymne

D f. 24v; V f. 19r; U f. 18v; J f. 13v; K f. 22r. Men. p. 152. Dox. p. –.

2. Ton (von h) *Anatolios*

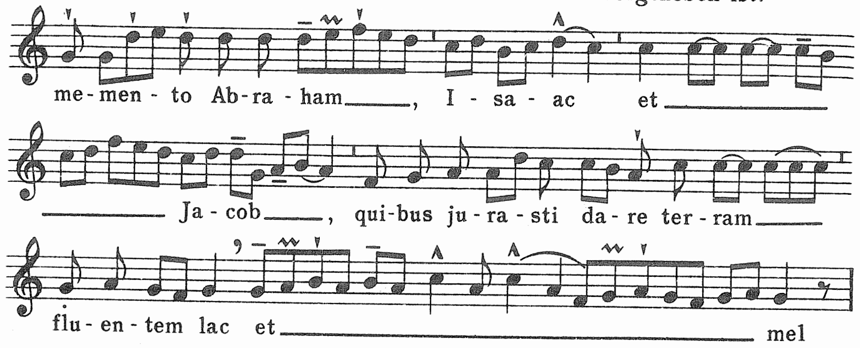


Var.

2) Men. αὕτη γαρ κατεπάτησε τοῦ ἐχθροῦ τὰ παλαίσματα

Komm.

1) Über das Hervorheben der Konjunktionen γὰρ und διὸ (bei NB) vergl. man die Anm. 1 zu der 16. Hymne. Diese Stauung der Spannung durch ein Melisma, welche auf die kommenden Worte vorbereiten soll, findet sich nicht nur in den byzantinischen Hymnen, sondern auch im gregor. Choral. Es sei an das Offertorium vom 12. Sonntag nach Pfingsten, „Precatus est Moyses" erinnert, in welchem das verbindende *et* zweimal in höchst eindrucksvoller Weise hervorgehoben ist.



91. Hymne

D f. 24v - 25r; V f. 19v; U f. 18v; J f. 13v; K f. 22v. Men. p. 151. Dox. p. –.

2. Ton * *Anatolios*



1) D ◡; in den anderen Hss. ⁄ 2) Men. Θεὸν ἡμῶν 3) D του επικυρου

* Im Men. als im 1. Ton stehend angeführt.

92. Hymne

D f. 25r; V f. 18r; U f. 19r; J f. 14r; K f. 22v. Men. p. 151. Dox. p.—.

2. Ton *Anatolios*

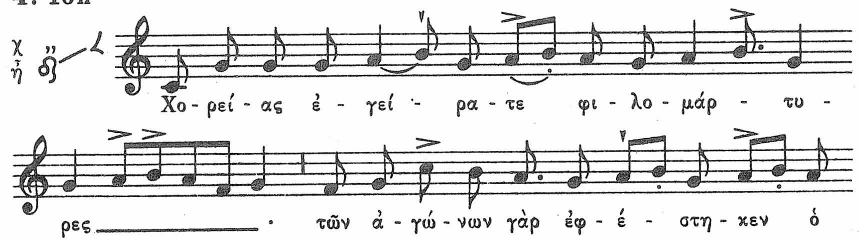


Korr.
1) statt D ⟋ haben die anderen Hss. ⟋ 2) Men. προσαναπ.

93. Hymne

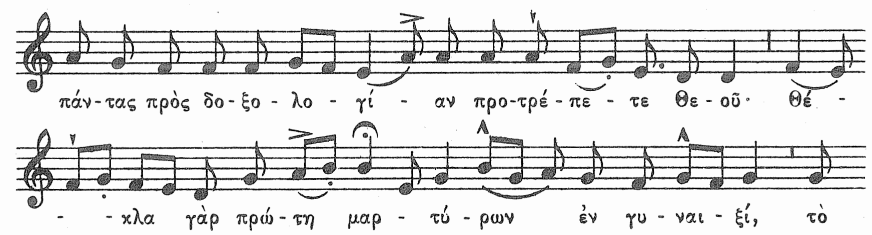
D f. 25v; V f. 19v; U f. 19r; J f. 14r; K f. 23r. Men. p. 151. Dox. p.—.

4. Ton *Anatolios*





Var.
Die Stelle von 1) bis NB ist nach K übertragen, da D sichtlich eine verdorbene Fassung enthält, wie die Wiedergabe der Var. zeigt:



In D steht über πάν(τας) bei 1) ⟋ während die anderen Hss. nur ⟋ haben, welch letztere Version unbedingt die richtige ist.
3) D ανοισασα; K ανοιξασα. 4) D αναδεδειξαι.

94. Hymne

D f. 25v-26r; V f. 19v; U f. 19v; J f. 14r; K f. 23r. Men. p. 152. Dox. p. –.

4. Ton



Korr.

1) D φλογαις σου φλογαι. 2) Men. ἐπουρανίου

95. Hymne

D f. 26r; V f. 20r; J f. 14r; K f. 23v. Men. p. 147. Dox. p. –.

2. Plag. *Anatolios*



Korr.

1) D ; die anderen Hss 2) D τω α - λι - θει ε - ρα - στη die anderen Hss. τω α - λη - θει ε - ρα - στη 3) D παρρησια

4) Men. τῶν πιστῶς ἐκτελούντων... λύτρωσαι τὰς ψυχὰς ἡμῶν

96. Hymne

D f. 26r; V f. 20r; U f. 20r; J f. 14v; K f. 23v. Men. p. 147. Dox. p. –.

4. Plag (von a) *Anatolios*



Korr.

1) D κατεσχυνουσα 2) Men. πρωτομάρτυς Ἀπόστολε 3) D τους εν πιστει εκτελουντας.

Gedächtnis der Heiligen Euphrosyne

97. Hymne

D f. 26v; V f. 20v; U f. 20v; J f. 14v; K f. 24r. Men. p. 153. Dox. p. –.

2. Ton *Josephos Studites*



Korr.

1) Statt D ; in den anderen Hss. 2) D ωρεωσασα 3) Men. ἐπώνυμος

26. September*

Fest des Heiligen Apostels Johannes des Evangelisten

98. Hymne

D f. 323r; V f. 20v; U f. 20v; K f. 24. Men. p. 160. Dox. p. –.

1. Ton *Germanos*



Korr.
1) Statt ist zu lesen (vgl. U) 2) Statt ist zu lesen (vgl. V, K u. U)

* In D fehlen an dieser Stelle die 10 folgenden Stichera vom Fest des Heiligen Johannes, welches am 26. September gefeiert wird. Es findet sich in der Handschrift der Vermerk (fol. 26v): ζητει του θεολογου εις το τελος. Man findet diese Stichera, die in den anderen Hss. an der ihnen datumsmässig zugehörenden Stelle eingeordnet sind, am Ende des Kodex, fol. 323v-325r. Die Blätter sind stark abgegriffen. Anscheinend war die Verehrung des Heiligen Johannes von besonderer Bedeutung für das Kloster, in dem der Kodex D in Verwendung stand; denn es war gebräuchlich, die Hymnen jener Feste, die dem Schutzheiligen eines Klosters gewidmet waren, an den Schluss der Sammlung zu setzen.

99. Hymne

D f. 323r; V f. 20v; U f. 21r; K f. 25. Men. 160. Dox. p. –.

Andreas Peros

1. Ton

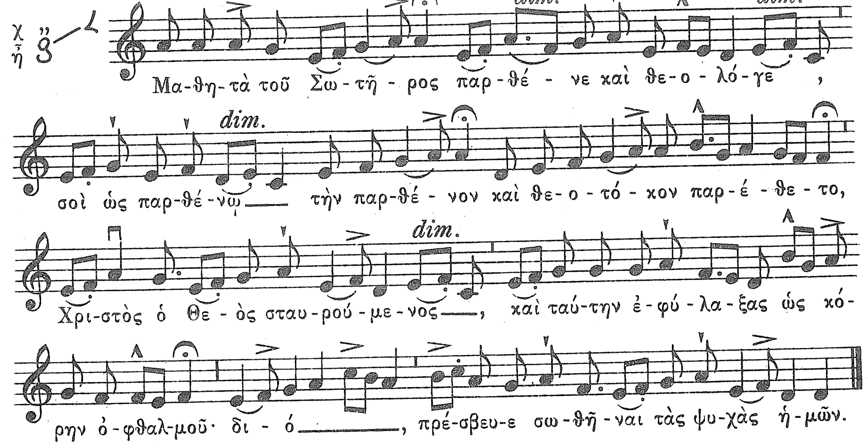


Korr.
1) Statt ist zu lesen (vgl. K, U, V) 2) Statt ist — zu lesen (vgl. K, U, V). 3) Statt ist zu lesen (vgl. V u. U). 4) D αυτην

100. Hymne

D f. 323r; V f. 21r; U f. 21r; K f. 25. Men. p. 160. Dox. p. –.

1. Ton



101. Hymne

D f. 323v; V f. 21r; U f. 21r; K f. 25. Men. p. 160. Dox. p. –.

1. Ton



Korr.

1) Statt [neume] ist [neume] zu lesen, vgl. V 2) Men. ὡς

102. Hymne

D f. 323v; V f. 21r; U f. 21v; K f. 25. Men. p. 159. Dox. p. –.

2. Ton *Germanos*





Korr.

1) Statt … ist … zu lesen (vgl. K u. U) 2) Statt … ist … zu lesen (vgl. K u. U) 3) Statt … ist … zu lesen (vgl. K u. U) 4) D γεγονας

103. Hymne

D f. 324r; V f. 21v; U f. 22r; K f. 26. Men. p. 160. Dox. p. –.

2. Ton *Theophanes*



Var.

1) Men. ἡμᾶς.

104. Hymne

D f. 324v; V f. 21v; U f. 22v; K f. 26. Men. p. 162. Dox. p. –.

2. Ton



Korr.

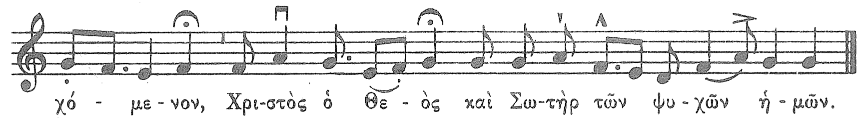
1) Statt ◡ ist ◡ zu lesen (vgl. K, U, V) 2) Statt ⊃⌒ ist ⊃ zu lesen
3) Statt ⌐ ist ⌐ zu lesen (vgl. K, U, V)

105. Hymne

D f. 324v; V f. 22r; U f. 22v; K f. 26. Men. p. 161. Dox. p. –.

4. Ton *Byzantios*





Korr.

1) Statt ⌐ ist ⌐ zu lesen

106. Hymne

D f. 324v; V f. 22r; U f. 23r; K f. 26. Men. p. 161. Dox. p. –.

2. Plag. *Johannes Monachos*



Korr.

1) Statt ⊃◡ = ⊃◡⊃ zu lesen. 2) Statt — ist ⊃ zu lesen (vgl. K).
3) Statt ◡ ist ◡ zu lesen.

107. Hymne

D f. 325r; V f. 22r; U f. 23r; K f. 27. Men. p. 173. Dox. p. –.

4. Plag.



27. September

Gedächtnis des Heiligen Kallistratos und seiner 49 Gefährten.

108. Hymne

D f. 26v; V f. –; U f. 20v; J f. 16r; K f. 26v. Men. 174. Dox. p. –.

4. Ton *Byzantios*



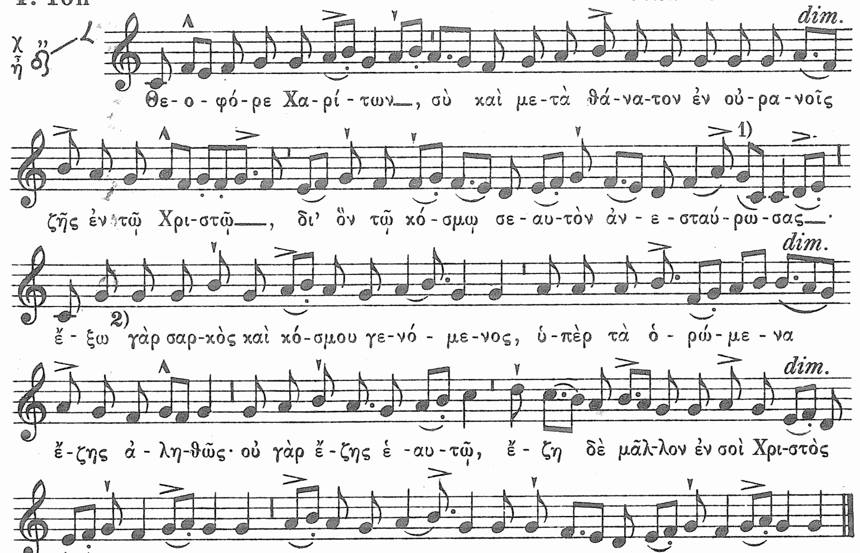
28. September

Gedächtnis des Heiligen Chariton

109. Hymne

D f. 27r; V f. 22v; U f. 23v; J f. 16r; K f. 27r. Men. p. 178. Dox. p. –.

4. Ton *Johannes Monachos*



Korr.

1) D ⁄⁄ ‹ steht irrtumlich für ⁄⁄ ‹ (K). 2) D εξων.

30. September

Gedächtnis des Heiligen Gregor von Armenien

110. Hymne

D f. 27r; V f. 22r; U f. 24r; J f. 16r; K f. 27r. Men. p. 190. Dox. p. –.

2. Plag. (von a) *Sergios*





Korr.
1) Dδιηγησειται 2) D αποφθεγξοιτω

111. Hymne

D f. 27v; V f. 22v; U f. 24r; J f. 16r; K f. 27r. Men. p. 191. Dox. p. –.

2. Plag. (von a)

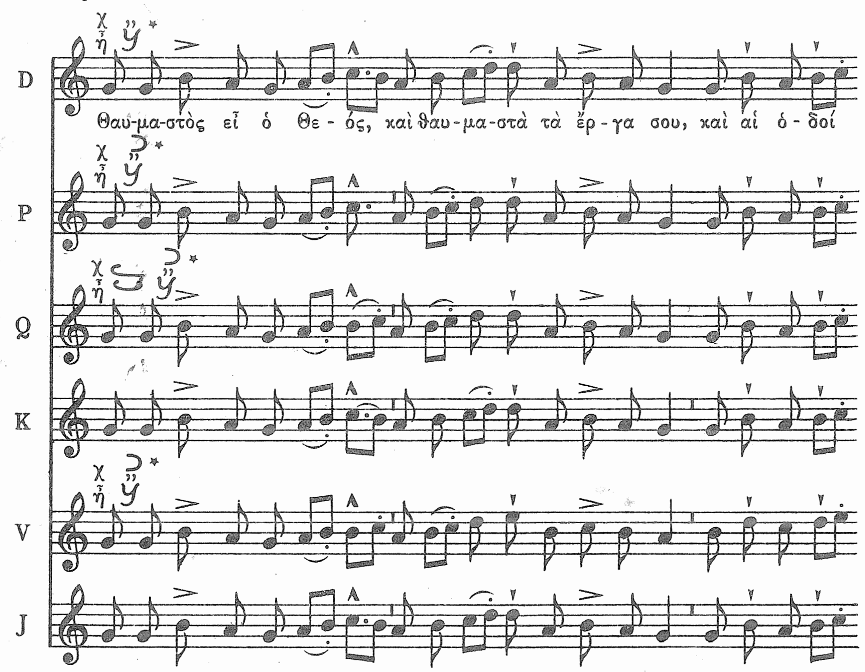


Korr.
1) Men. Θεοῦ. 2) D εμυηθης

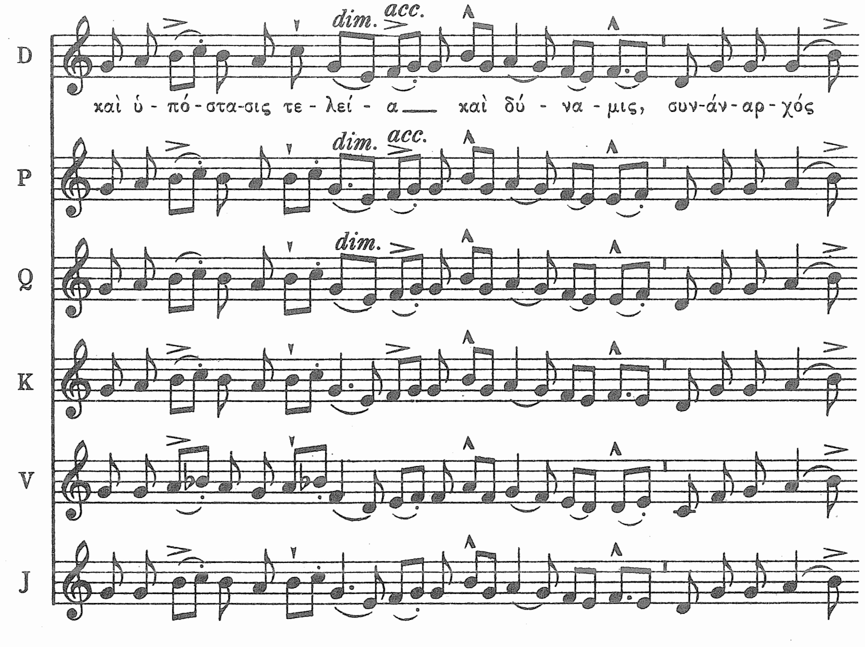
ANHANG

3. Hymne

I


D
P
Q
K
V
J
Θαυ-μα-στὸς εἶ ὁ Θε - ός, καὶ θαυ-μα-στὰ τὰ ἔρ - γα σου, καὶ αἱ ὁ - δοί

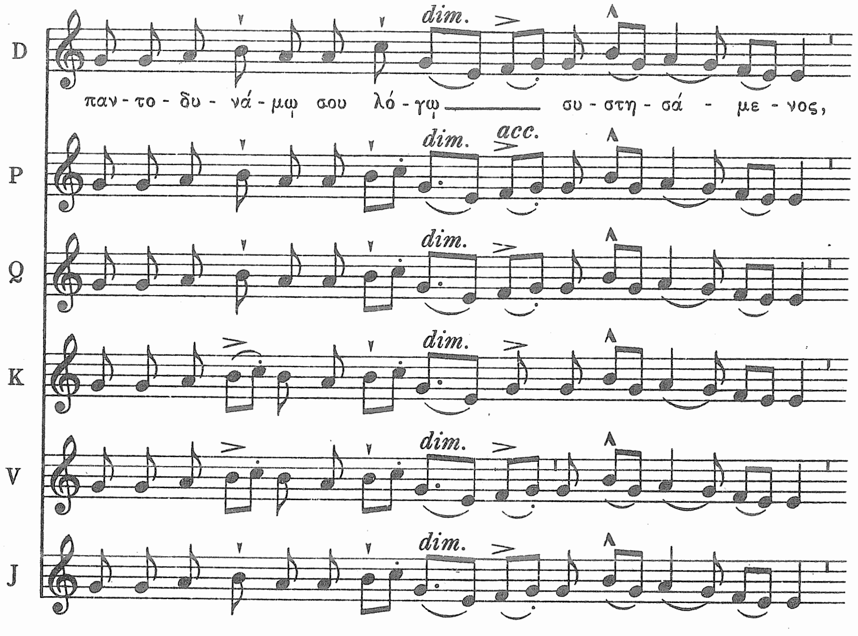

D
P
Q
K
V
J
σου ἀν - εξ - ι - χνεύ - α - στοι ___ . πέ-λεις γὰρ σο-φί- α τοῦ πα-τρός,
θε - οῦ
θε - οῦ


dim. acc.
D
καὶ ὑ - πό - στα-σις τε - λεί - α καὶ δύ - να - μις, συν-άν-αρ-χός
P
Q
K
V
J

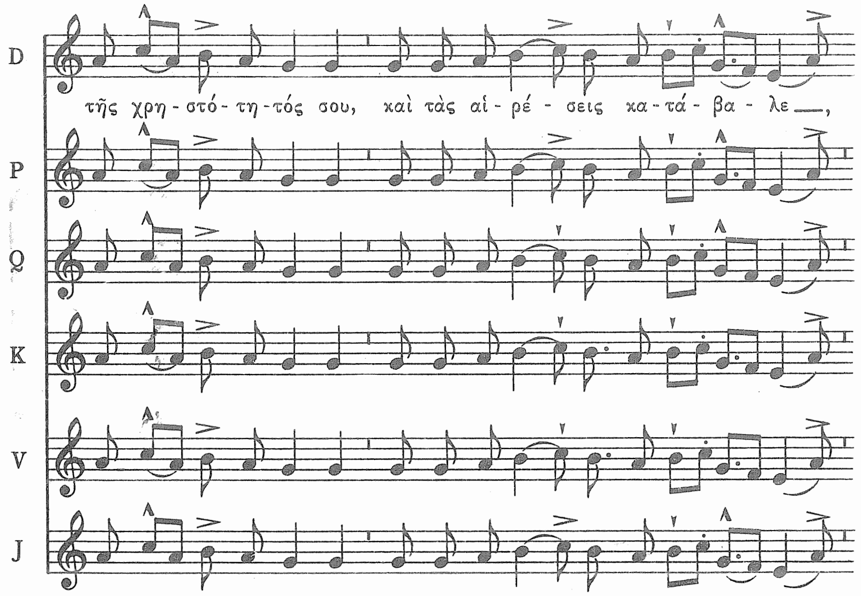

D
τε καὶ συν-ερ - γί - α· παν-το-δυ-νά-μῳ ἐξ-ου-σί - ᾳ κό - σμῳ ἐπ-
P
Q
K
δὲ
V
δὲ
J


dim.
D
ε - δή - μη-σας, ζη - τῶν ὃ ἐ - κάλ-λυ-νας πλά-σμα, ἀν-εκ-φρά-στως
P
Q
K
V
J


D
ἐξ ἀ - πειρ-άν - δρου, μὴ τρα-πεὶς τῇ Θε-ό - τη - τι.
P
Q
K
V
J







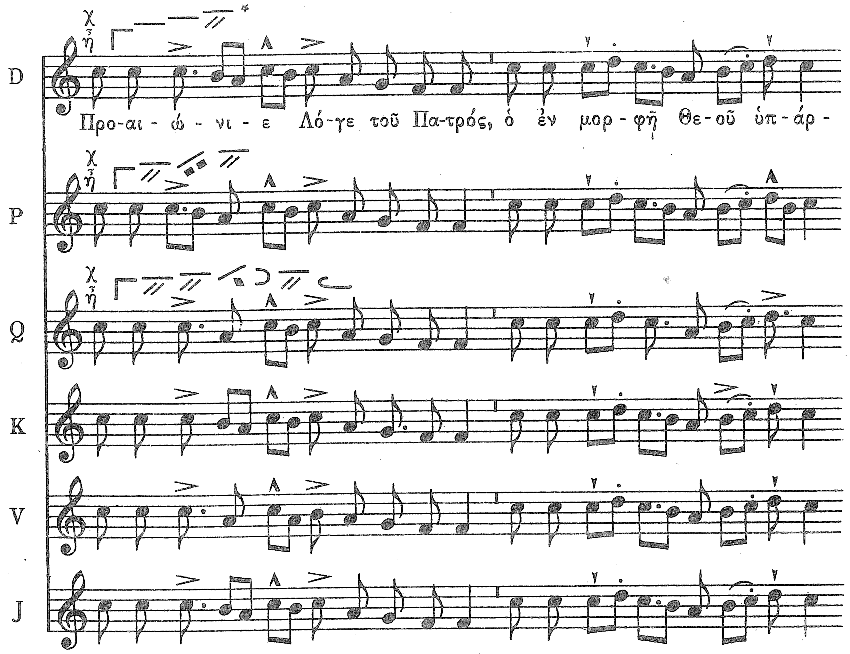


Korr.

1) V: statt muss angenommen werden

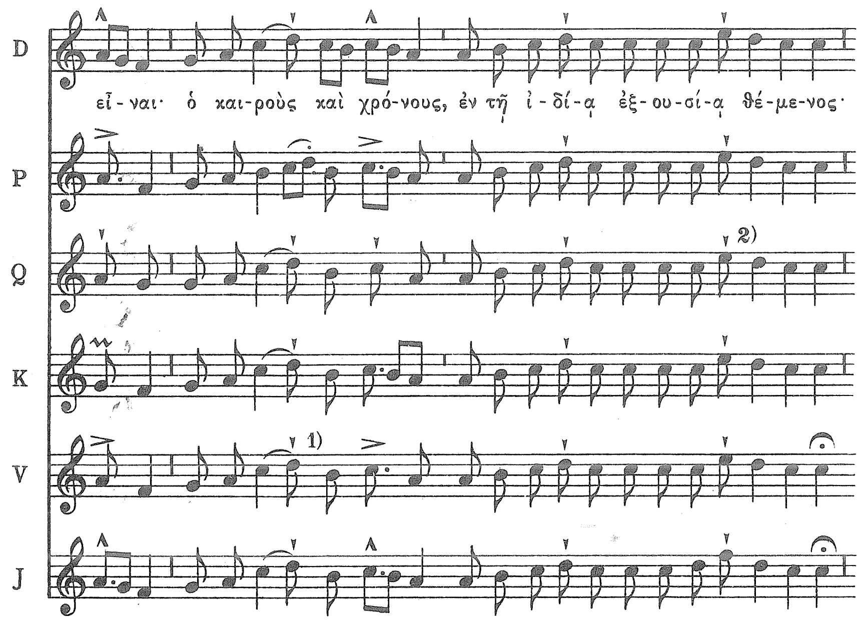
2) V: statt muss angenommen werden

5. Hymne





* Die Initialmartyrie von D ist irrig; P und Q geben die richtige an: (f)-g-a͜h-c







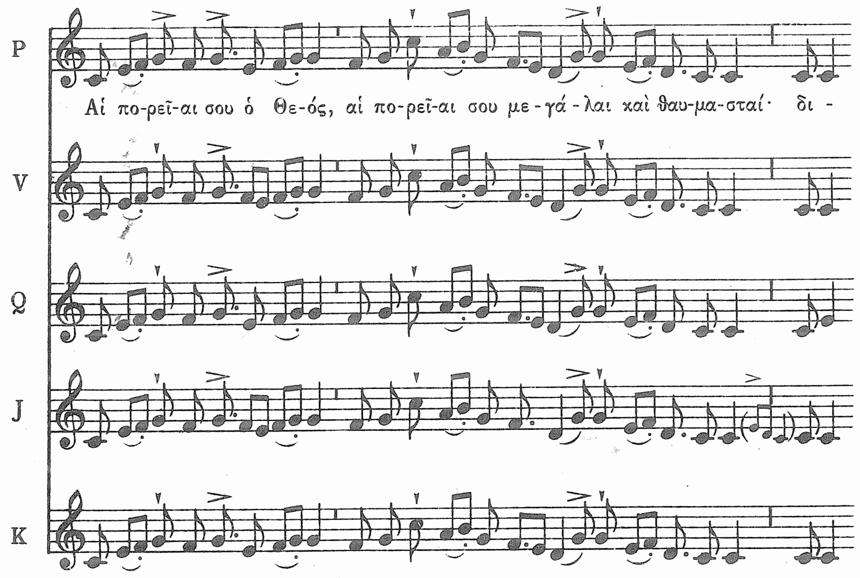


Korr.

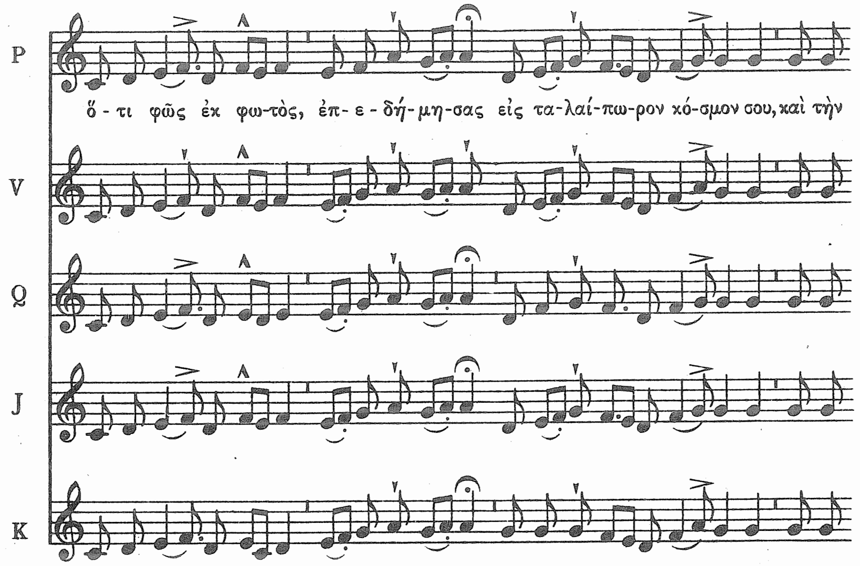
1) V: statt muss angenommen werden 2) Q: statt muss angenommen werden 3) K: statt muss angenommen werden 4) V: statt muss angenommen werden

IV

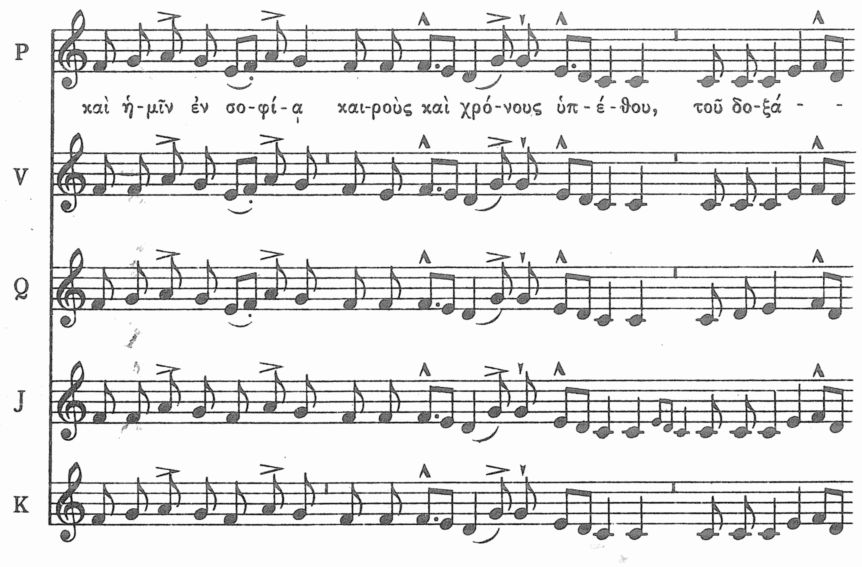
7. Hymne













Korr.

1) P [symbol] statt [symbol] 2) V [symbol] statt [symbol] 3) V [symbol] statt [symbol]

4) V [symbol] statt [symbol] 5) P [symbol] statt [symbol]

V

8. Hymne


dim.
Σὺ Βα-σι-λεῦ, ὁ ὢν ——, καὶ δι-α-μέ-νων καὶ εἰς αἰ-ῶ—— νας
P
V
Q
J
K

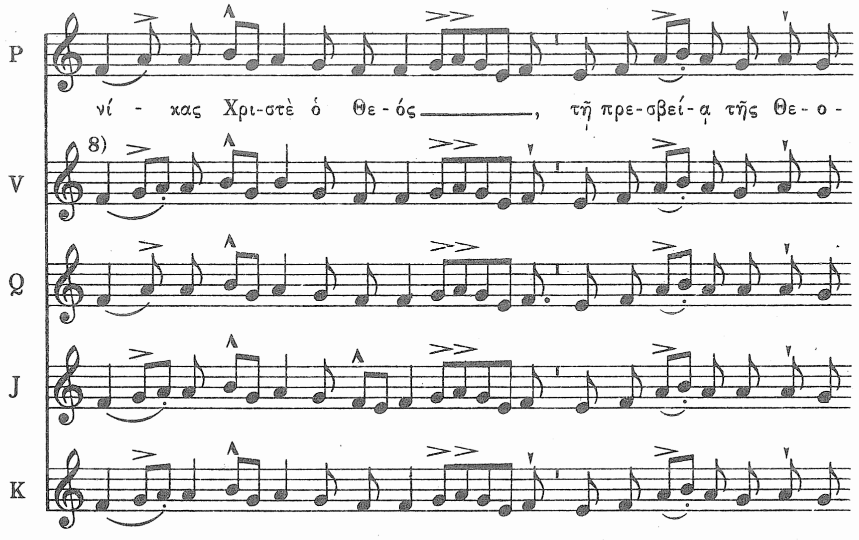

dim.
ἀ-τε-λευ-τή-τους——, δέ - ξαι δυσ-ώ-πη-σιν αἰ-τούν-των ἁ-
P
V
Q
J
K

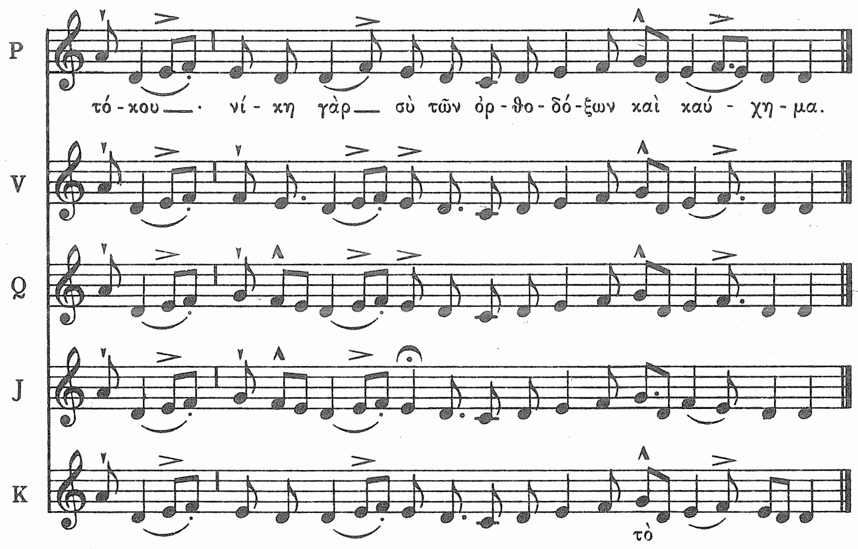

μαρ-τω-λῶν σω-τη-ρί-αν ——· καὶ πα-ρά - σχου φιλ-άν-θρω-πε
P
V
Q
J
K


τῇ γῇ σου εὐ-φο-ρί-αν, εὐ-κρά-τους τοὺς ἀ-έ-ρας χα-ρι-ζό-με-νος·
P
V
Q
J
K

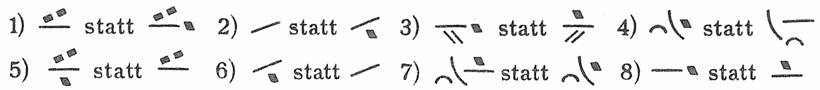

P
V
Q
J
K
5)
τῷ πι - στο - τά - τῳ βα - σι - λεῖ συμ - πο - λέ - μει, κα - τὰ ἀ - θέ - ων
βαρ - βά - ρων, ὥς πο - τε τῷ Δαυ-ίδ ______, ὅ - τι ἤλ - θο -


P
V
Q
J
K
7)
σαν οὗ-τοι ἐν σκη-ναῖς σου, καὶ τὸν παν-ά - γι - ον τό - πον___ ἐ -
μί - α - ναν Σῶ - τερ ______ ἀλλ' αὐ - τὸς___ δώ - ρη - σαι ___,





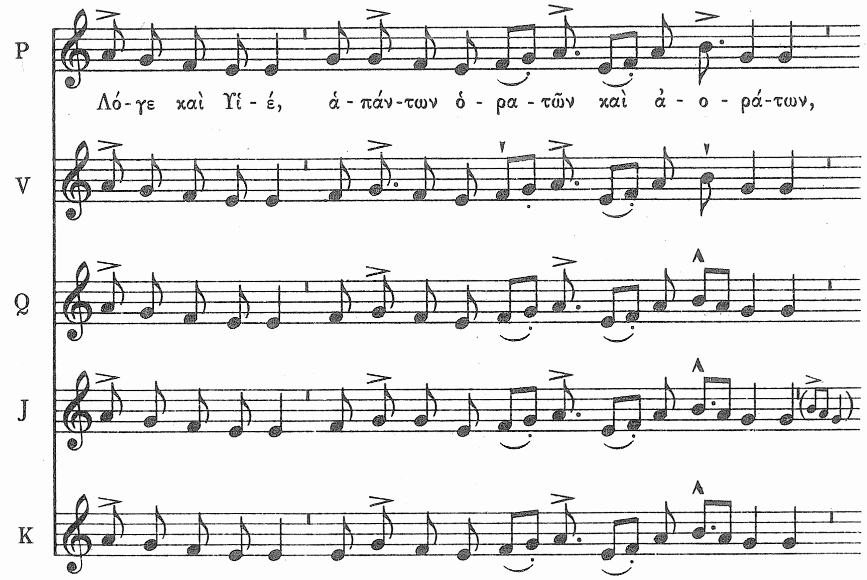
Korr.



VI

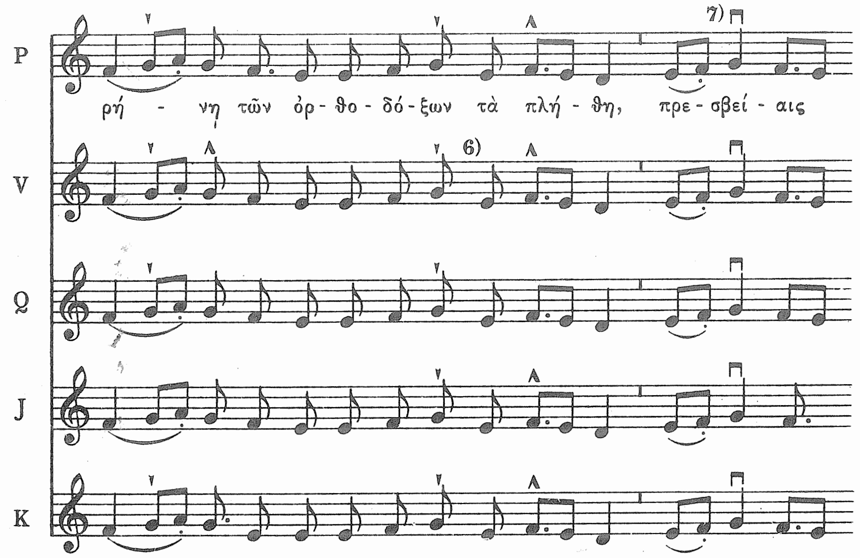
9. Hymne

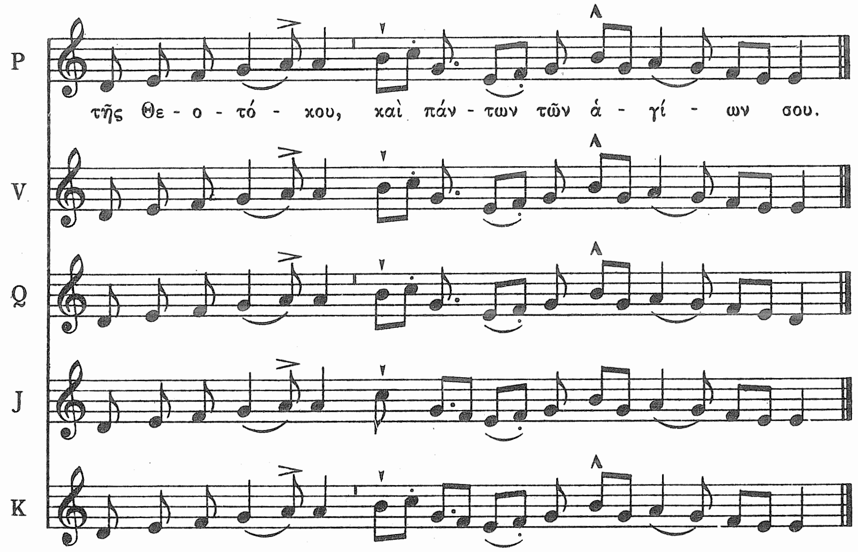




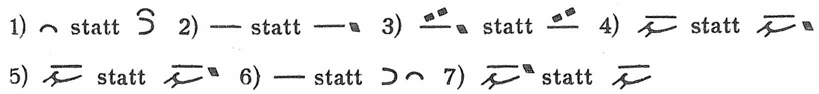

P
συμ - παν-τουρ-γὸς καὶ συν - δη - μι - ουρ - γός, τὸν στέ - φα - νον
V
1)
2)
Q
J
K


P
3)
τοῦ ἐ - νι - αυ - τοῦ εὐ - λό - γη - σον, φυ - λάτ - των ἐν εἰ -
V
4)
5)
Q
J
K


P
7)
ρή - νη τῶν ὀρ - θο - δό - ξων τὰ πλή - θη, πρε - σβεί - αις
V
6)
Q
J
K


P
τῆς Θε - ο - τό - κου, καὶ πάν - των τῶν ἁ - γί - ων σου.
V
Q
J
K

Korr.


1) statt 2) statt 3) statt 4) statt
5) statt 6) statt 7) statt

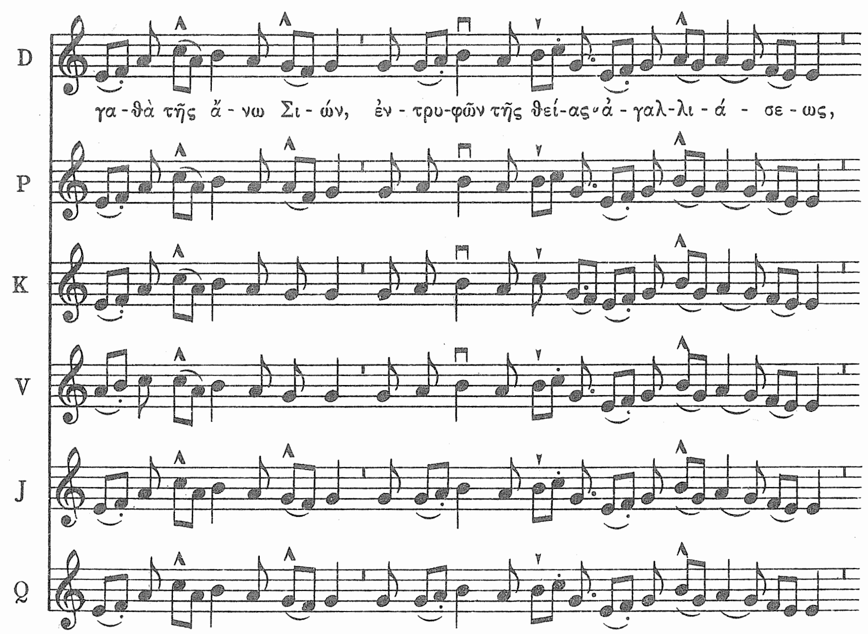
VII

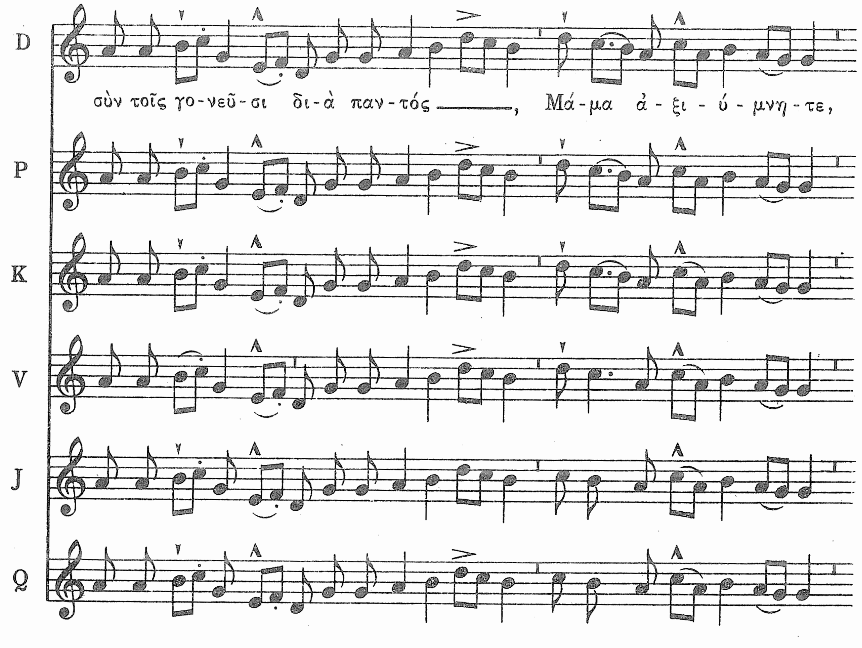
18. Hymne

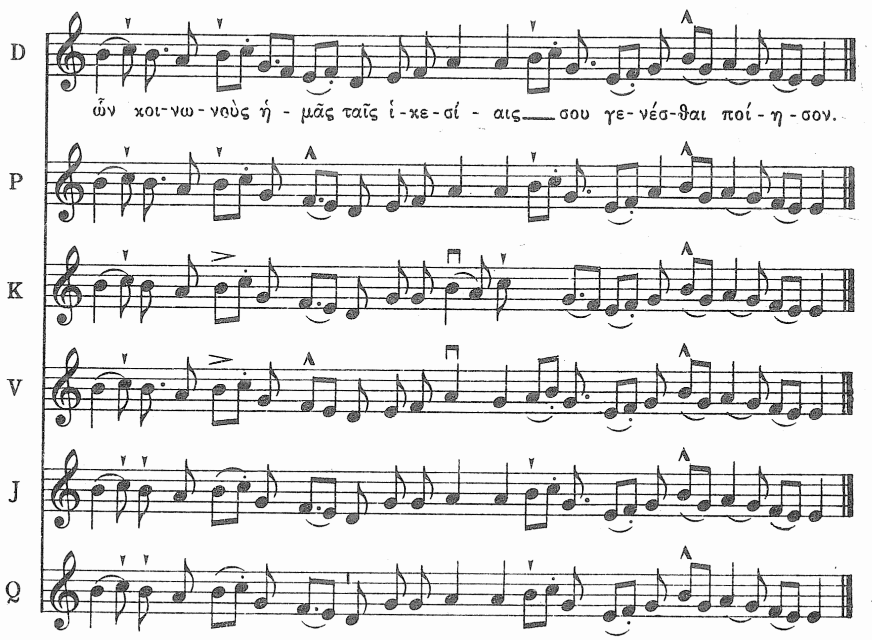

dim.
D
Νέ-ον φυ-τὸν καθ - ά - περ ἐ - λαί-ας, τῇ τοῦ Θε-οῦ τρα-πέ - ζῃ γε - γέ -
P
K
V
J
Q


D
νη-σαι, ὡς υἱ - ὸς τῶν πο-ρευ-θέν - των τὴν τοῦ Κυ - ρί - ου ὁ-δόν ____.
P
K
V
J
Q


D
δι - ὰ μαρ-τυ-ρί - ου εὐ-λό - γη - σέ σε Κύ - ρι - ος, καὶ βλέ-πεις τὰ ἀ -
P
K
ἐ-γνώ-ρι-σέ
V
J
Q


D
γα-θὰ τῆς ἄ-νω Σι-ών, ἐν-τρυ-φῶν τῆς θεί-ας ἀ-γαλ-λι-ά-σε-ως,
P
K
V
J
Q



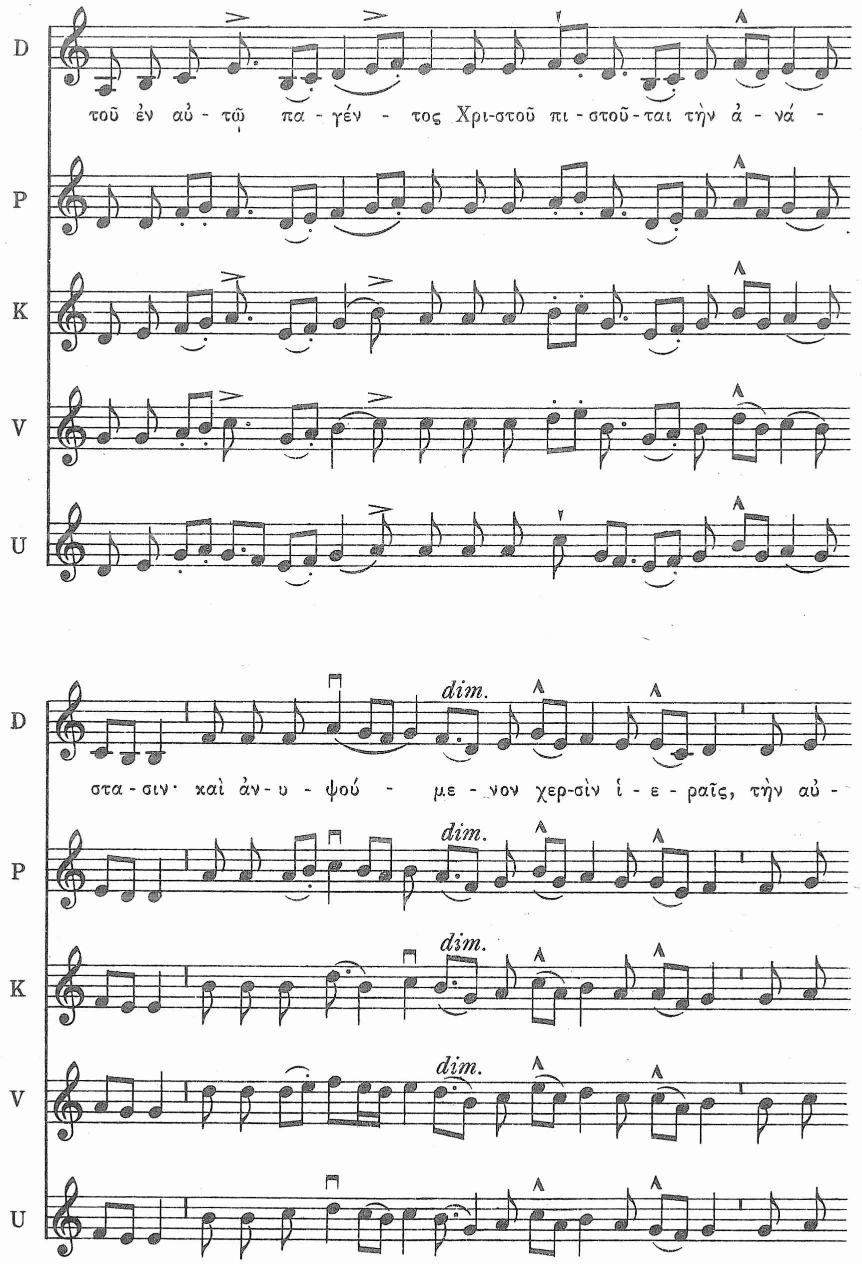


VIII

68. Hymne






D
P
K
V
U
τοῦ ἐν αὐ - τῷ πα - γέν - τος Χρι-στοῦ πι - στοῦ-ται τὴν ἀ - νά -
dim.
στα - σιν· καὶ ἀν - υ - ψού - με - νον χερ-σὶν ἱ - ε - ραῖς, τὴν αὐ -


D
P
K
V
U
τοῦ πρὸς οὐ - ρα - - νούς ______· κατ-αγ-γέλ - λει ἀν - ύ -
ψω - σιν, δι' ἧς ______, τὸ ἡ - μέ - τε - ρον φύ - ρα - μα,


D
ἐκ τῆς εἰς γῆν κα-τα-πτώ-σε-ως, εἰς οὐ-ρα-νοὺς___ πο-λι-τεύ-
P
K
V
U
D
ε-ται· δι-ὸ εὐ - χα-ρί-στως βο-ή-σω-μεν· Κύ-ρι-ε ὁ ἐν αὐ-
P
ὑ - ψω -
K
V
ὑ - ψω -
U
ὑ - ψω -


D
τῷ σταυ-ρω-θείς, καὶ δι' αὐ-τοῦ συν-υ-ψώ-σας ἡ-μᾶς, τῆς οὐ-ρα-νί-ου
P
θεὶς ἐν αὐ-τῷ
K
V
θεὶς ἐν αὐ-τῷ
U
θεὶς ἐν αὐ-τῷ
D
σου χα - ρᾶς___, ἀ-ξί-ω-σον___ ὡς φιλ-άν-θρω-πος.
P
K
V
τοὺς ὑ - μνοῦν - τας σε
U
τοὺς ὑ - μνοῦν - τας σε

ADDENDUM

14. September

51a. Hymne

D f. 184v; P f. 10r; V f. 11r; U f. 7r; J f. 8r; K f. 12r. Men. p. 96. Dox. p. 60.

1. Ton



Korr.

1) wie in P, U u. K statt 2) Men. καὶ ἀνύψωσον τοῦ ὀρθοδόξου λαοῦ σου τὸ κέρας

nornotrykᵃ/s københavn

ALFABETISCHES VERZEICHNIS DER SEPTEMBERHYMNEN

ALPHABETISCHES VERZEICHNIS DER MELODEN[1])

	Nach d. Angaben d. Menaion	Nach d. Angaben d. Hs. U
Anatolios	24, 28, 43, 44, 51, 59, 61, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 96.	42, 44, 46, 74, 79, 88, 89, 90, 96
Andreas Hierosolymites		83, 93, 94
Andreas Peros (oder Pyrrhos)	7, 82, 99.	82, 110, 111
Byzantios	9, 18, 80, 88, 105, 108	
Ephraim Karias	20, 41, 81, 84	41, 81, 84, 85
Germanos (d. Patriarch)	14, 16, 17, 30, 31, 32, 85, 98, 102	30, 31, 32, 75, 76, 86, 98, 99, 100, 101
Johannes Monachos	1, 2, 4, 5, 6, 8, 42, 46, 50, 58, 64, 70, 79, 106, 109	64
Johannes Damaskenos		43, 45, 48, 49, 50, 68, 78, 80, 102, 107
Johannes Monachos Damaskenos		33, 34
Josephos Studites	97	
Kasia (εικασιας)		91
Konstantinos Despotes		72, 73
Kyprianos	3, 13, 56, 87	92
Leo d. Kaiser	57	
Leo Despotes		58, 64
Leo Maïstor		106, 108
Sergios (Hagiopolites)	33, 34, 35, 39, 40, 110	40
Stephanos Hagiopolites	26, 36, 37, 38	47, 51
Theodoros Studites(?)		97
Theophanes	55, 72, 103	
Theophanes Protothronos		67, 103, 104

(1) In diesem Verzeichnis sind die Namen angeführt genau nach den Angaben des Menaion, bez. der Hs. U, ohne dass damit für die Unterscheidung homonymer Meloden ein Präjudiz gegeben sein soll.